

الأعداد (١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥)
أبريل - مايو - يونية ١٩٩٧





مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

المشرف على التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

المستشار الفنى

حلمى التونى

أمينا التحرير

فتحى عبدالله

السماح عبدالله

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

العددان (١٧٣)، (١٧٤)، (١٧٥)

أبريل - مايو - يونية ١٩٩٧

الثمن في مصر: جنيهان

الثمن في الخارج

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريالا - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالا - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينارا - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة - ١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.



الأعـــــداد ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥
أبريل - مـــايو - يونيـــه ١٩٩٧

فهـرسـت:

من المحـــــــــــــرر

ليس دفاعا عن نصر أبو زيد وحسن حنفى

قلن ننسى محنة المفكر الإسلامى - نصر حامد أبو زيد وما تعرض له من تكفير ونفى وإبعاد عن وطنه الأم - مصر - فقضيته وكل ما ترمز إليه من إشكاليات فكرية وسياسية مازالت مطروحة على العقل المصرى العربى الذى مازال يعانى ويتعرض لهجمة شرسة ظلامية وسلفية جاهلية تتقنع بالإسلام وهو منها براء، وتريد أن تغرق ثقافتنا وحياتنا فى ظلام العصور الوسطى، وهيمنة محاكم التفتيش التى تتجسس على العقل والضمير وتهدد أسس المجتمع المدنى والتحديث منذ دولة محمدعلى، كذلك تحاصر وتخنق حرية التفكير والتعبير والبحث العلمى والنظرة العقلانية النقدية للتراث وعلوم العصر وتؤكد خصوصيتنا الحضارية فى عالم يخضع لهيمنة القطب الواحد والمركزية الأوروبية ويقهر الأطراف.

لكل ذلك نعيد قراءة وتأويل بعض إنجازات نصر أبو زيد الفكرية ونسلط الضوء على مشروعه العقلانى الذى يحيى تراث الفكر المعتزلى المضىء فى تراثنا وهو نقد الخطاب الدينى من وجهة نظر ومنظور مفكر إسلامى آخر يخضع الآن للإرهاب والتكفير من قبل دعاة الظلام والجماعات المتطرفة وهو حسن حنفى صاحب المشروع الحضارى الإسلامى التجديدى (من العقيدة للثورة) ومقدمة فى علم الاستغراب.

ولكى ننصف نصر أبو زيد نلخص نقطة الانطلاق الأساسية التى تشكل مفتاح مشروعه الفكرى فى نقد الخطاب الدينى وهو اعتقاده ان الحضاره العربية الإسلامية هى حضارة النص - والنص هنا هو القرآن. وقد يقال إن النص القرآنى نص خاص وخصوصيته نابعة من قداسته وألوهية مصدره، ولكنه رغم ذلك نص لغوى بشرى ينتمى لثقافة خاصة لها بعدها التاريخى.

والقرآن كنص موضوع للدراسة لم ينزل كاملا ونهائيا فى لحظة واحدة بل كان نزوله خلال فترة زادت على العشرين عاما ومعنى ذلك أنه «تشكل» فى هذه الفترة ليكون له وجود متعين فى الواقع والثقافة بقطع النظر عن أى وجود سابق له فى العلم الإلهى أو اللوح المحفوظ وهذا هو المنهج الأول الذى يبدأ من المطلق والمثالى فى حركةهابطة إلى الحسى والمتعين، أما المنهج الثانى فهو حركة صاعدة تبدأ من الحسى والعينى صعوداً يبدأ من البديهيات ليصل إلى المجهول ويكشف عما هو خفى.

إنه يرفض التوحيد بين الفكر والدين لأن التوحيد المباشر بين الإنسان والإلهى وإضفاء قداسة على الإنسانى والزمانى يهدد البعد التاريخى فى تصور التطابق بين مشكلات الحاضر وهمومه وبين الماضى وهمومه وافتراض إمكانية صلاحية حلول الماضى للتطبيق على الحاضر، ويكون الاستناد إلى سلطة السلف والتراث واعتماد نصوصهم بوصفها نصوصا أولية تتمتع بذات قداسة النصوص الأولية، تكثيفا لآلية إهدار البعد التاريخى، وكلتا الآليتين تسهمان فى تعميق اغتراب الإنسان والتستر على مشكلات الواقع الفعلية فى الخطاب الدينى.

أما المفكر الإسلامى الجسور حسن حنفى والذى يتعرض الآن لحملة تكفير من قبل ما يسمى جبهة علماء الأزهر فهو لا يقف عند تجديد الشريعة بل يسعى كذلك بجرأة وتفتح واستنارة إلى تجديد العقيدة نفسها، فهو يضيف إلى الدراسات فى أصول الدين وعلم الكلام المتعلقة بعلم الله، بل يحول علم الله إلى علم الإنسان - كما يقول وينتقل بنا من علم العقائد الدينية إلى علم الصراعات الاجتماعية وهو يقول فى مقدمة كتابه الموسوعى (من العقيدة إلى الثورة) «أنا فقيه من فقهاء المسلمين، أجدد لهم دينهم وأرعى مصالح الناس، إنه يسعى على حد قول محمود أمين العالم إلى الجمع بين العقلية والتغيير الثورى الاجتماعى، يسعى إلى آفاق لاهوت التحرير والتغيير والتنوير، هاجسه الأساسى هو الإنسان الفاعل الحر المتجدد فكرا وحياة وهو مسعى جليل ونبيل بغير شك.

تلك كانت خلاصة مركزة شديدة الاختصار لفكر كل من نصر أبو زيد وحسن حنفى لنتفق ونختلف معهما فى سياق تطورنا الثقافى والسياسى ولكننا نبادر بوضعهما أمام القارئ العادى صاحب المصلحة والذى يواجه الواقع المعقد المصرى والعربى والعالمى بكل إشكالياته التى تحاول قهره وتغييب وعيه واستلابه، وفى ظروف صراع حضارى مع عالم يتغير وتهيمن عليه مصالح القوى العظمى، وتراتب القمع من دول الشمال على الجنوب وهيمنة المركزية الأوروبية على الأطراف، وغطرسة العدو الإسرائيلى الصهيونى ومخططاته للهيمنة على المنطقة العربية وتهميش دور مصر التاريخى .

إنه بساطة فكر إسلامى عقلانى مستنير ثورى، يؤسس خصوصيتنا الحضارية ويكشف عن اتصال أرقى وأكثر الجوانب المضيئة فى تراثنا ويصله بهموم الحاضر، ويتصدى لقوى الظلام والسلفية والجاهلية التى تهدد أسس عقد المجتمع المدنى الديمقراطى والتعددية الحزبية وحرية التعبير والتفكير.

لذلك نقول باسم كل المثقفين الديمقراطيين التقدميين.. لا للمصادرة لا لمحاكم التفتيش.. لا للقمع باسم الدين.. والذى يخدم فى النهاية القوى المتطرفة للإسلام السياسى بكل مدارسه التى توزع الأدوار بينها.. وستكون مجلة القاهرة منبرا للتصدى والدفاع عن العقل والعلم والحرية دائماً. ■

المعنى فى

قد سعدنا باستقبال المثقفين والكتّاب للعدد الأخير من «القاهرة» - الذى كان كما توقعناه - استقبالا معنيًا، فى الأساس، بالجهد المبذول، مرضيًا لنا ومشجعًا على بذل المزيد من الجهد. سعدنا كذلك ونحن نتفقد بائعى الصحف فنجد أن نسخ المجلة قد نفدت أو كادت، ويطلب البائعون منّا أن نمدهم بأعداد جديدة! إلا أن سعادتنا الكبيرة كانت فى مطالعتنا الرسائل من إخواننا وزملائنا الكتّاب فى شتى الأقطار العربية، من الأردن وسورية، من ليبيا والعراق، من السعودية واليمن، من المهاجر فى أوروبا وأمريكا، جميعها تمنح الجهد قيمته وتحمل ذخيرة جديدة، ستجد طريقها على صفحات «القاهرة».

يعمل العامل، يبنى جدارًا فى بيت أو يقيم جسرًا على نهر، فيجد أجره آخر اليوم، يفرح بالأجر مرة، ويفرح بأنه حى، يسهم فى اطّراد الحياة، مرات عديدة.

فى هذا العدد، أردنا تضييق الفجوة بين أوان الإصدار وبين الأوان المفترض للعدد، فأنشأنا عددًا ثلاثيًا، يضم أعداد الشهور: «أبريل - مايو - يونيه» حتى يتسنى لنا بعد ذلك أن نتوافق مع التاريخ الذى نصدر فيه.

فى باب المواجهات، يكتب حسن حنفى دراسة تحليلية فى أهم أعمال المفكر «نصر حامد أبو زيد»، أعانه الله على محنة اغترابه، متوخيًا فيها الكشف عن الملامح العامة لمشروع «أبو زيد» الفكرى قياسًا على إسهامه هو المتمثل فى رصد العلاقة بين «التراث» و«التجديد».

يؤكد حسن حنفى على خطورة أن يتحول العلم إلى سياسة وأن يتحول الخلاف العلمى إلى صراع أيديولوجى أو خلاف عقائدى: «العلم شىء والاعتقاد السياسى شىء آخر، الأول برهان ونظر واحتمال وحوار، والثانى إيمان واعتقاد ويقين وإثبات» وهو بذلك ينتصر لمبدأ أساسى فى سياق تطور الحضارة الحديثة، وهو مبدأ «التخصص» فلا يجوز مناقشة المسألة العلمية خارج الجامعة أو خارج المختبر العلمى، وهو الدرس الذى تعلمته أوروبا الحديثة، بعد أن طاردت علماءها ومفكريها ووصمتهم بلعنة المروق من الدين، وهو الدرس الذى تعلمته كنيستها فاعتذرت «لجاليليو» بعد أربعة قرون أو يزيد!

إننا لنتساءل، فى أى توقيت سيعى مشايخنا الدرس؟ هل يعونه فى القريب العاجل فيوفرون على أنفسهم وعلينا حياة صعبة مريرة، أم سيدورون الدورة نفسها التى قطعتها أوروبا لتسلّم بمبدأ التخصص، ولا تجرم الاختلاف وحرية الاعتقاد؟! ولكن هل يتحرك الزمن فى مسارات متشابهة حتى يتسنى لنا المراهنة على تشابه بين دورة تطورية لبلادنا تشبه أو تُطابق الدورة التى قطعتها أوروبا؟

إن المرء ليقف عاجزًا أمام التجليات الواضحة لمعنى «الفرار من الحياة»، كأنّ للحياة وطأة وثقلا على نفوس المجرّمين للتفكير والاعتقاد والبحث العلمى، وإننا نتساءل: كيف يحيا هؤلاء حياتهم فى تفاصيلها؟ هل يحبون أولادهم وزوجاتهم حقًا؟ هل يرجون غدًا أفضل لصغارهم؟ هل يبتسمون أحيانًا؟!

فى باب المواجهات أيضًا، يكتب محمود إسماعيل متممًا المسار الذى بدأه حسن حنفى، وذلك بدراسة حول «علم الكلم بين الدين والسياسة» يعرض فيها لتطور علم الكلام خلال الفترة ما بين منتصف القرن الثالث الهجرى وحتى منتصف القرن الخامس، متوخيًا إبراز تأثير الواقع الاجتماعى والسياسى فى صيرورة هذا العلم الذى كان أكثر العلوم تعبيرًا عن الفكر الإسلامى، ومبينًا الأسباب لسيادة الاتجاه السنّى النصىّ (الأشعرية والماتريدية) فى الفترة من منتصف القرن الثالث الهجرى وحتى منتصف القرن الرابع، وسيادة ما يمكن تسميته «الاتجاه الليبرالى» (المعتزلة) فى القرن الخامس الهجرى.

محبة الحياة

فى هذا السياق يعرض محمود إسماعيل لمجموعة من القضايا الملحّة والمتعلقة بعلم الكلام مثل إشكالية المصطلح والخلاف حول تقويم علم الكلام ومدى تأثيره، وهل هو علم عقيدى أم علم سياسى.

فى باب الفصول والغايات، يكتب السيد إبراهيم دراسة حول «بويطيقا الرواية»، أو المعالجة النقدية التى تحاول اكتشاف أبنية الخطاب الأدبى وأعرافه التى بها تكون لهذه الأعمال معانيها، مسترشدًا فى ذلك بتصنيف ديڤيد لودج للمعالجات التى انتهى إليها النقد الروائى، فإذا كان «علم قواعد الرواية» يتوخى الكشف عن البنية العميقة للعمل القصصى، وإذا كان «التحليل البلاغى» يُعنى بالبنية السطحية للنصوص القصصية لإظهار كيف يحدد التعبير اللغوى الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها، فإن «بويطيقا الرواية» تشمل المحاولات التى تقوم بتوصيف تقنيات التأليف القصصى وتصنيفها.

فى الباب نفسه يترجم عبد المقصود عبد الكريم، دراسة «مالكوم بويى»: «لاكان والأدب»، التى يوضح فيها كيف احتلت الأعمال الأدبية مكانًا أساسيًا فى تحليلاته بوصفها «أعمالا جمعية بصورة لا تنضب»، وهى المكانة التى كانت التراچيديا الإغريقية تحتلها عند فرويد، المعنِى بالعثور على النموذج الأسمى لعلم النفس الإكلينكى.

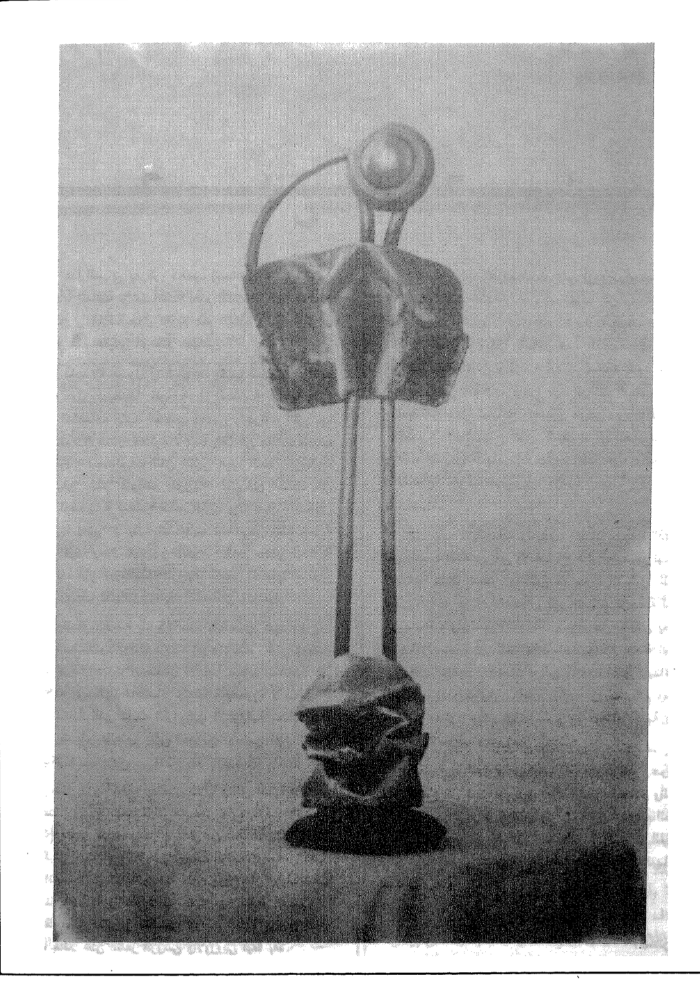
أيضًا، يترجم أحمد عثمان ثلاث وثائق نقدية للشاعر والناقد الروسى المستقبلى ڤليمير خليبنيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٢) الذى ساهم بشكل أساسى فى صياغة المانيفستو المستقبلى حيث «لا ينبغى أن توصف الكلمة، وإنما أن تُعتبر فى ذاتها، فلكل كلمة رائحة ولون وروح، إن الإيقاعات البطيئة الهادئة والمطّردة التى تميز بها الشعر القديم، لم تعد مطابقة للتكوين النفسى لمواطن اليوم، والذى كان تأثيره هائلا على الشعر الروسى والأوروبى فيما بعد.

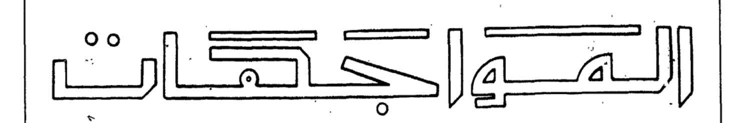
اشتمل باب المراجعات على أربع دراسات نقدية تطبيقية، يكتب عبد الرحمن أبو عوف عن رواية «لا أحد ينام فى الإسكندرية»، لإبراهيم عبد المجيد: «إشكالية الصدق الفنى»، ويقرأ شاكر عبد الحميد ديوان «هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضًا»، لمحمد آدم: «قوقعة العزلة ومطر الأحلام»، ويقرأ عبد الوهاب المسيرى رواية «السيد من حقل السبانخ»، لصبرى موسى، وذلك فى ضوء موضوع الاستنساخ الذى شغل الرأى العام مؤخرًا، ويكتب أخيرًا عبد الحميد القط عن رواية «زهرة الصباح»، لمحمد جبريل: «زهرة الصباح وعبيرها السياسى».

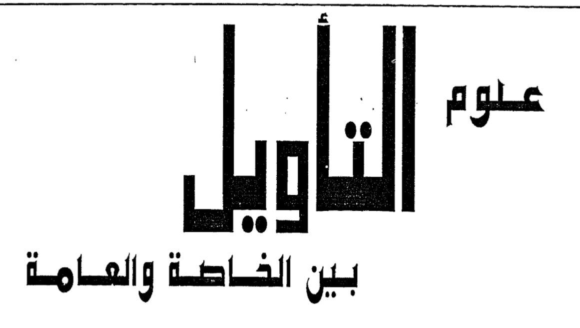
فى باب الإيقاعات والرؤى، يتأكد توجّهنا الذى بدأ من العدد الماضى فى الانفتاح على جميع تيارات الإبداع، حيث المحك الأساسى هو جودة التمثيل للنزوع الفنى، تقدم مكارم الغمرى فى «الملف»، ترجمة لحلقة من سيرة سولجنتسين الأدبية: «حفظ حق»، التى يعرض فيها لحياته فى الكتابة المتوازية مع حياة المنفى والمرض الفتاك، إضافة إلى ذلك، نلتقى بإبداعات الفيتورى وبدر توفيق وحلمى سالم، ورفعت سلام ومحمد سليمان وسلوى بكر ويوسف أبو رية وهناء عطية وعبد الوهاب الأسوانى وغيرهم.

تلتقى أيها القارئ فى باب المحاورات مع حوارات أربعة، مع كل من «بيير بورديو» وجابر عصفور وألفريد فرج ومنير الشعرانى، نتوخى من خلالها تقديم الخبرة بالإبداع والفن من خلال استنطاق الكاتب أو الفنان، وهو غاية الحوار عمومًا، وغايتنا التى نؤكد عليها من عدد لآخر. ■

التحرير







علوم التأويل بين الخاصة والعامة

قراءة فى بعض أعمال نصر حامد أبو زيد

حسن حنفى

لقد أصبحت مدرسة النقد الحديث التى أسسها طه حسين وسيد قطب وأمين الخولى، ومحمد أحمد خلف الله وحسن حنفى، ونصر حامد أبو زيد وغيرهم من علامات النهضة الفكرية المعاصرة. ويقدر ما بينهم من اتفاق حول الأسس العامة مثل حق الاجتهاد، وإعمال النظر، وتجاوز القدماء والوعى بالمعاصرين والموضوعية العلمية بقدر ما بينهم من اختلاف: النقد الأدبى عند طه حسين، والنقد الفنى عند خلف الله وسيد قطب والنقد البلاغى عند أمين الخولى ونصر حامد أبو زيد، والنقد الفلسفى عند حسن حنفى، والنقد التاريخى عند سيد القمنى وخليل عبدالكريم.

لقد كُتب هذا البحث «علوم التأويل بين الخاصة والعامة» عام ١٩٩٤ للمقارنة بين الدراسة العلمية الموضوعية التى لا يعيبها الاختلاف والتقرير المباحثى الذى يفتش فى الضمائر كى يقدم للجلاد. كانت أكبر تحية لصاحبها بطريقة العلماء بعيدا عن أجهزة الإعلام والبيانات ومنشورات الإدانة. فالمدرسة الفكرية الواحدة لها شعبها وتياراتها المتباينة للإثراء المتبادل وإلا ولدت ميتة.

مازالت قضية هذا البحث هو توقيت النشر، أثناء الأزمة أو بعدها. كان الأفضل بعدها حتى لا يساء تأويل النقد العلمى، ويوضع على حساب التقرير المباحثى أو يفسر على أنه تباعد بين مشروع «التراث والتجديد» ومشروع «نقد الخطاب الدينى» مع أن بين المشروعين حوارا لم ينقطع على مدى ربع قرن. ويأتى التوقيت الآن بعد أزمة مفتعلة إعلامية مع مشروع التراث والتجديد الموجود على الساحة منذ ثلاثين عاما فى الدوائر العلمية، الجامعات ومراكز الأبحاث. ليس تباعدا مع مشروع «نقد الخطاب الدينى» ولكن اعتزازا به وإعطاء نموذج للاتفاق والاختلاف بين العلماء بعيدا عن التشهير الإعلامى وتملق أذواق العامة، والحكم بالتكفير والردة وقضايا التفريق.

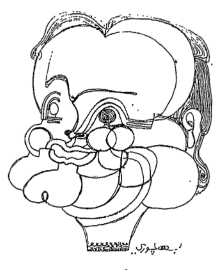
أولا: مقدمة : العلم بين أروقة الجامعة ودهاليز الصحافة.

فلا تعرض علوم التأويل على قارعة الطريق، ولا يتداولها أهل الصحافة والإعلام، ولا تصبح حديث الناس العامة لشغل الوقت والتندر بالحوادث.. فهى من علوم الخاصة وليست من علوم العامة.. هكذا صاغها أهلها سواء فى تراثنا الصوفى الفلسفى القديم أو فى التراث الغربى الحديث. وقديما تحدث الصوفية عن «المضنون به على غير أهله»، وعن «إلجام العوام عن علم الكلام»، ولكن يبدو أننا نعيش فى عصر الصحافة والإعلام فى عصر الجماهير والإثارة كما يقول أورتيجا إى جاسية(١). الرأى العام ليس حكما فى الأمور العلمية. الرأى العام مجال الاعتقادات الشائعة ونتيجة لصنع أجهزة الإعلام، وأداة قهر وضغط فى أيدى السلطة السياسية توجهه كيفما تشاء.

وقد يشعر العالم أنه تخلى عن واجباته دفاعا عن حرية الرأى والبحث العلمى وأنه لم ينازل القهر والتفتيش فى الضمائر، وأنه لم ينزل إلى الساحة فيصول ويجول، ويزايد ويزيد، طلباً للمدح، وإظهاراً للشجاعة، والعلم هو الضحية. إن الدفاع عن العلم لا يكون أمام العامة وإلا تحول العلم إلى إعلام. بل فى مراكز البحث العلمى والمجلات العلمية المتخصصة وحلقات البحث العلمى وفى اللجان العلمية وفى المجالس العلمية المتخصصة؛ مجالس الأقسام والكليات والجامعات.

وأخطر شىء فى العلم أن يتحول إلى سياسة، وأن يصبح الخلاف العلمى تحزباً سياسيا أو صراعا أيديولوجيا أو خلافا عقائديا. فالأحزاب السياسية والأيديولوجيات والعقائد الدينية تعرف الحقيقة مسبقا، والفكر لديها إثبات لصحة أحكامها المسبقة، والبرهان فيها تبرير لما عرف سلفا. ومن ثم ينتهى العلم ويصبح أداة لنصرة المذهب والعقيدة والأيديولوجيا. العلم شىء والاعتقاد السياسى أو الدينى شىء آخر. الأول برهان ونظر واحتمال وحوار، والثانى إيمان واعتقاد


نصر حامد أبو زيد


أدونيس

ويقين وإثبات العلم عرضة للصواب والخطأ، والاعتقاد يقين مطلق صوابا أم خطأ. الخلاف بين العلماء فى الرأى وطرق البحث والاستنتاج من أجل تقدم العلم، والخلاف فى العقائد والمذاهب صراع قوى؛ رغبة فى السلطة والوصول إلى الحكم. العلم مجال الاحتمال والعقائد مجال القطع، وعلوم التأويل علوم إنسانية وليست عقائد دينية أو مذاهب سياسية. وهناك فرق بين تقارير أجهزة الأمن، الدينى والسياسى، والبحث العلمى. الأول عريضة اتهام، تشير إلى المجرم، وتقدمه إلى العدالة، وتخبر عنه أجهزة الشرطة والأمن.. ليس القصد منه البحث العلمى، والاختلاف والاتفاق فى الرأى بين العلماء، وهو شىء محمود «كلكم راد وكلكم مردود عليه»، بل الإدانة والاتهام، والعيب فى ذلك كله هو من المتَّهم وله حق الاتهام؟ ومن المتهم وما ساحة الاتهام؟

هل المتهم من له حق الاتهام، هو العالم والأستاذ والزميل الذى يساوى الباحث المتهم فى العلم والأستاذية والزمالة مع خلاف فى العمر؟ هل البشر هم أصحاب الحق فى توزيع الاتهامات على الناس فى موضوعات الإيمان التى لا يطلع عليها إلا الله وحده؟ إن الله وحده هو الذى له الحق فى ذلك وليس سواه، ويوم القيامة وليس فى الدنيا مادامت هناك إمكانية للعمل والمراجعة والابتكار، بل إن الله أمهل أبليس وأنذره بعد أن أدانه فى شىء لا يمكن غفرانه، وهو رفضه التسليم بقيمة الإنسان. قد يكون المتهم أجهزة الدولة لجرائم يرتكبها المواطنون وليس العلماء ضد العلماء فى أروقة العلم وإلا عدنا إلى عصر محاكم التفتيش بحيث ينصّب رجال الدين وحملة العلم أنفسهم لمحاكمة بعضهم البعض،إدانة للمخالف وتبرئةً للموافق.

ومن المتهم؟ أستاذ جامعى وباحث وعالم. وهل العلم والبحث جريمة؟ قد يخطئ العالم ويصيب. إذا أخطأ فله أجر، وإن أصاب فله أجران. وإذا اتهم كل عالم عالما فلن يحدث علم ولن يظهر عالم. وهل البحث العلمى جريمة يعاقب عليها القانون؟ إن شرط البحث العلمى هو ألا نسلم بشىء على أنه

التــــــأويـــل

حق إن لم يثبت بالدليل أنه كذلك كما قال **ديكارت** من قبل. بداية العلم الشك - من لم يشك لم ينظر، ومن لم ينظر لم يبصر، ومن لم يصبرتاه فى العمى والضلال، كما قال **الغزالى** من قبل. إن النظر عند الأصوليين القدماء أول الواجبات، والشك شرط النظر. ومن ثم كان من واجب العالم الشك فى الموروث حتى يعيد تأسيس العلم على البرهان ومن هو المؤمن الذى سيحكم على الآخر بالكفر؟ ألا يكفر كل الناس كل الناس ولا يعد هناك مؤمن واحد؟وأين يقع الاتهام؟ فى الجامعة؟ إن الجامعة ليست ساحة قضاء، يحكم فيها عالم على عالم بالإيمان أو الكفر. إن الجامعة مكان للبحث العلمى، الشك والنظر، النقد وإعادة البناء، يتساوى فيها العلماء، والكل يحتكم إلى الدليل والبرهان. إن الكليات النظرية بطبيعتها وجهات نظر تقوم على التعددية الفكرية والخلاف فى الرأى، ففى ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية تتعدد الاجتهادات، وفى ذلك ثراؤها. إن مقولات الإيمان والكفر لا شأن لها بالبحث العلمى، فالعلم له مقاييس صدقية من داخل البحث العلمى نفسه؛ التحقق من صدق الفروض فى الواقع إن كان البحث تجريبيا، واتفاق النتائج مع المقدمات إن كان البحث استدلاليا، دقة استعمال المفاهيم والمصطلحات، حياد العالم وموضوعيته، خلوه من الأحكام المسبقة.. إلخ أما مقولات الكفر والإيمان فهى خارج إطار البحث العلمى فلا يجوز لإنسان كان أن يحكم بهما على إنسان آخر شرعا وعقلا، الله وحده هو المطلع على الأفئدة، كما اختلف علماء أصول الدين فى تحديد مقاييسهما: القول، العمل، التصديق، التصور، بين المرجئة والخوارج والمعتزلة والأشاعرة. وما أكثر ما استُعمل سلاح التكفير لاضطهاد الدولة لخصومها ولاضطهاد فرق المعارضة للدولة والمجتمع والحاكم؛ فهو سلاح ذو حدين، يشهره الخصوم فى مواجهة بعضهم بعضًا إذا ما أعوزهم أسباب الخلاف، وإذا ما أرادوا التستر على الصراع الحقيقى؛ الصراع على السلطة.

ويمكن عرض الأعمال العلمية د. **نصر حامد أبو زيد** بطريقتين: الأولى عرض كل عمل على حدة، مراجعة وتحليلا ونقدا كما هو الحال فى التقارير العلمية. وميزة هذه الطريقة هى الإبقاء على وحدة العمل وقصده واتجاهه، وعيبها هو استحالة تجنب التكرار فالموضوع الواحد يتكرر فى أكثر من عمل، والأعمال كلها تجمعها حدوس واحدة، وتحليلات واحدة، ومنهج واحد، ونتيجة واحدة والثانية جمع هذه الحدوس كلها مرة واحدة وتصنيفها فى الأعمال العلمية كلها. فالمهم هو النتائج العامة لا الأعمال المتفردة، وميزة هذه الطريقة هى الكشف عن الملامح العامة للمشروع الفكرى كله بصرف النظر عن أجزائه فى الأعمال العلمية على حدة.. وعيبها القضاء على وحدة العمل وتفرده وإخراج التحليل من سياقه وتوظيفه فى الغاية والقصد. وقد آثرنا الطريقة الأولى حرصا على وحدة كل عمل على حدة.. وأضفنا مجموعة من النتائج العامة فى آخر كل عمل وفى آخر الأعمال العلمية كلها تحقيقا للطريقة الثانية، ليست الغاية من هذه الدراسة فقط البحث العلمى، والمراجعة وهو عمل العلماء بل أيضا الحوار وإبراز أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف بين مشروعىّ «التراث والتجديد» و «تحليل الخطاب»، وتحديد العلاقة بين الأصل والفرع، بين النظرية والتطبيق، بين **أفلاطون وأرسطو بين ديكارت واسبينوزا**، بين هيجل وماركس، بين هوسرل وهيدجر، بين جيل وجيل، تطويراً للمدرسة وانتقالا من الفكر إلى الواقع، ومن النظر إلى الممارسة. وقد تكون الغاية أيضا إرجاع الفرع إلى الأصل، وإعادة التفريعة إلى المسار الرئيسى، وعودة النهر إلى المصب بدلا من تبديد الماء فى الصحراء فلا يكون دلتا خصبة على مر الزمان وبفعل التراكم التاريخى.

وتختلف هذه الدراسة وتتفق؛ لا تبرر ولا تحاكم، لا تقبل ولا ترفض، لا تمدح ولا تدين، لا تدخل فى حظيرة الإيمان ولا تخرج إلى حظيرة الكفر. هى دراسة من قاض حصيف، يوازن بين الأمور، ويقارن بين الشواهد، ويتحقق من صدق الأدلة، ويقول ما له وما عليه، وتلك سنة القاضى أبى الوليد ابن رشد فى تحكيمه بين الأشاعرة والمعتزلة فى مناهج الأدلة، وبين الغزالى والفلاسفة فى «تهافت التهافت» «الغرض منها إظهار الفرق بين التقرير المباحثى الاتهامى المغرض والتقرير العلمى الموضوعى المحايد. الخلاف بين العلماء محمود، وتسليم العلماء بعضهم بعضا إلى سيف الجلاد وشاية.

وكما تأثرت بالمؤلف وتعلمت منه وتغيرت بعد نقده المتواصل لى وحكمه علىّ بالتوفيقية والوسطية والسلفية والنفعية والبرجماتية والأيديولوجية والتلوين، فأرجو أن يتأثر المؤلف بى مرة ثانية بعد تجربة عمر طويل فى البحث العلمى على أكثر من عقدين من الزمان منذ ١٩٧٢ حتى ١٩٩٣، وكما أحاول أن أصبح أكثر علمية وتاريخية وموضوعية وعمقا بناء على نقده المستمر لى فقد يحاول أن يتبع سياسة النفس الطويل وليس النفس القصير، وأن يكون أقل مثالية وأكثر واقعية، وأن معارك التاريخ لا يتم النصر فيها بين عشية وضحاها:

وهى دراسة محدودة تقرأ على قراءة، وأحيانا تقرأ على قراءة على قراءة؛ تجمع بين العرض والنقد والحوار مما جعلها تطول أكثر من اللازم، لكنها شهادة على العصر وتحويل معركة حرية البحث العلمى فى مصر من مزايدة الصحافة إلى البحث العلمى الدقيق، ومن قارعة الطريق إلى المجلات العلمية المتخصصة (٢).

ثانيا: إشكاليات القراءة وآليات التأويل: النظرية والتطبيق فى التراث القديم

«إشكاليات القراءة وآليات التأويل»، كتاب يضم سبع دراسات نظرية وتطبيقية فى علوم القراءة والتأويل تنتظم فى محاور ثلاثة

(٣): الأول المشكلات النظرية، ويضم «الهرمنيوطيقا؛ معضلة تفسير النص»، و «علم العلامات فى التراث: دراسة استكشافية. والمحور الثانى قراءات تجريبية ويضم ثلاثة موضوعات: الأساس الكلامى لمبحث المجاز فى البلاغة العربية، و «مفهوم النظم عند **عبدالقاهر الجرجانى**، قراءة فى ضوء الأسلوبية»، و «التأويل فى كتاب **سيبويه**». والمحور الثالث قراءات على قراءات - يضم دراستين - الثابت والمتحول فى رؤيا أدونيس للتراث و«الذاكرة المفقودة والبحث عن النص، وكلها دراسات كتبت ما بين سنوات ١٩٨١-١٩٨٨ (٤).

١- الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النصّ: (٥)

وهى دراسة فى الفكر الغربى الحديث، النظرية والتاريخ منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحالى بعد أن أصبحت علوم التأويل علما مستقلا منفصلا عن العلوم الدينية تحت اسم الهرمنيوطيقا يدرس عمليات الفهم وآليات التأويل، ومع ذلك فالهم العربى هو الغالب، ونقطة البداية ، و ذلك بطرح أسئلة واضحة وصريحة من تاريخنا الثقافى وواقعنا الفكرى، لا قراءة للوافد إلا من خلال الموروث وإلا وقعنا فى الأزدواجية الثقافية المتعارضة والانتهاء إلى الانكفاء على الذات دفاعا عن القديم أو الارتماء فى أحضان الوافد تقليدا للغرب ؛ وهو الموقف الذى يتهمه المؤلف باستمرار بالتوفيقية، وكأنها هنا ضرورة حتمية تعبر عن طبيعة الموقف الحضارى والمرحلة التاريخية التى نعيشها، ولا يظهر فى العنوان المادة العلمية ومصدرها، الموروث أو الوافد، ولا تظهر فى الدراسة أى تقسيمات فرعية أو أية منهجية للمقارنة بين تراثين وكأنه من المفهوم أن الهرمنيوطيقا فى التراث الغربى بألف ولام التعريف، ويتم الانتقال من تراث إلى آخر دون إيجاد ميزان دقيق متعادل مما يوقع الباحث باستمرار هو وغيره وأنا، فى القفز والوثب من تراث إلى آخر دون اتصال واضح. وتقتصر الدراسة فى معظمها على العرض والشرح وتعتمد على مصادر أصلية ومراجع أساسية بالعربية والأجنبية. يبدو الوافد هو الأساس والموروث ما بين السطور الحلة الغربية الأساس وفوقها العمة، فالدراسة أشبه بالأفندى المعمم، وتبدو بعض ألفاظ الحداثة مثل المعضلة دون التمييز بينها وبين المشكلة.

ومشكلة تفسير النص واحدة سواء كان النص تاريخيا أم دينيا، وهى موضوع للعلوم الإنسانية، التاريخ والاجتماع والأنثروبولوجيا والجمال والنقد والفولكلور، وعلاقة المفسر بالنص ليست خاصة بالفكر الغربى وحده بل عرفها أيضا تراثنا القديم فى التعارض بين التفسير بالمأثور والتفسير بالرأى، التفسير بالمنقول والتفسير بالمعقول وهى مشكلة التفسير بين التفسير الموضوعى والتأويل الذاتى فى التراث الغربى. ويعرض المؤلف لثلاثية المؤلف والنص والناقد، القصد والنص والتفسير لإثبات استحالة التفسير الموضوعى الذى يسقط المؤلف والناقد من الحساب، ويبين الأصول الاجتماعية للتيارين بمنهجه الاجتماعى النقدى الذى يعلن انتسابه إليه.

وتقدم الدراسة استعراضاً تاريخيا للتفسير الموضوعى عند **أفلاطون وأرسطو** فى المحاكاة وحتى الكلاسيكية الحديثة ثم انقلابه فى الرومانسية وإدخال الذات كعنصر فى الموضوع حتى ظهور النص كعنصر وسيط فى البنيوية المعاصرة التى تعزو له وجودا مستقلا. ويركز فى العصر الحديث على **شليرماخر** (١٨٤٣م) ونقله المصطلح من اللاهوت إلى العلم، **ودلتاى** (١٩١١م) ورفضه التيارين الميتافيزيقى والوضعى فى التفسير وتأكيده على البعد اللغوى النفسى، **وهيدجر** (١٧٧٦م) وتأسيسه **لهرمنيوطيقا** الوجود اعتماداً على **أرسطو ودلتاى ومتجاوزا كانط والرومانسية، وجاداما** وتغليبه الحقيقة على المنهج وتجميعه لاجتهادات السابقين عليه، **وبولتمان** والقضاء على الأساطير، **وماركس ونيتشه وفرويد** وتحويلهم علوم التأويل إلى علم الاجتماع وعلم الجمال وعلم النفس، ودريدا وتحويل الكلام إلى النص وعلم اللغة إلى علم الكتابة، وجولدمان فى ربطه بين المعنى والبنية، وهيرش فى تفرقتها بين الدلالة والمغزى، وبيتى فى دفاعه عن التفسير الموضوعى. وتنتهى الدراسة بالعودة إلى التراث القديم وضرورة إعادة النظر فى تراثنا الدينى حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره حتى الآن لندرى كيف اختلفت الرؤى ومدى تأثير رؤية كل عصر من خلال ظروفه للنص القرآنى، والكشف عن موقف الاتجاهات المعاصرة من تفسير النص القرآنى ودلالة تعدد التفسيرات فى النص الدينى والنص الأدبى معا على موقف المفسرين من واقعهم المعاصر أيا كان ادعاء الموضوعية. والدراسة تخلو من الجانب النقدى باستثناء بعض الانتقادات **لهيدجر وجاداما**، ونسيان البعد التاريخى الاجتماعى للنص. تكتفى الدراسة بالعرض والشرح دون النقد والتطوير (٦).

٢- علم العلامات فى التراث؛ دراسة استكشافية (٧).

وهى دراسة تنطلق من معطى معرفى غربى حديث كالعادة هو علم العلامات للبحث فى التراث العربى بمعناه الشامل عن جذور وآفاق معرفية لبعض قضايا هذا العلم، الكشف عن الجذور المعرفية الأساسية لآليات الفهم والتأويل فى التراث، فهم العالم والإنسان والنصوص؛ هى مشكلة نظرية يتم عرضها فى عناوين جانبية ثلاثة: مفهوم اللغة وعلاقتها بالأنظمة العلمية الأخرى، العلاقة بين الدال والمدلول على مستوى الألفاظ، البعد الدلالى للغة، والهم المنهجى والموضوعى واحد؛ تأصيل الجديد فى القديم، واكتشاف الوافد فى الموروث، والربط بين علوم الآخر وعلوم الأنا، بين علوم الوسائل وعلوم الغايات، وهو ما يتهمه المؤلف باستمرار بالتوفيقية فى حالة الجمع بين

تراثين أو التبريرية فى حالة اعتبار التراث هو الأصل «وليس التراث فى الوعى العربى المعاصر قطعة عزيزة من التاريخ فحسب ولكنه - وهذا هو الأهم دعامة من دعامات وجودنا وأثر فاعل فى مكونات وعينا الراهن (٨) الآخرون هم الأغيار ولكن الأنا تقف لهم من موقف الندية دون تقليد له ودون إغراق فيها مع إثبات الخصوصية والتاريخية لكل منها، وكما هى العادة يتم القفز من تراث الأنا إلى تراث الآخر ذهابا أو العكس من تراث الآخر إلى تراث الأنا إيابا دون إيجاد ميزان متعادل ومنطق متوازن للمقارنة، فتتم الإحالة إلى البيان عند الجاحظ وإلى الأشعرى والمحاسبى والباقلانى والقاضى عبدالجبار وفى نفس الوقت إلى ابن عربى دهيدجر وترسم الأشكال التوضيحية على طريقة البنيويين ولكن يتم إخراج نصوص العلوم المتمايزة من سياقها ، فنظرية العلم. فى كل علم، علم أصول الدين، وعلم أصول الفقه وعلوم الحكمة، وعلوم التصوف لها سياقها الخاص لخدمة هذا العلم، ويصعب تناولها جميعا على نحو عرضى يخترق كل العلوم فالنصوص الكثيرة منتزعة من سياقها فى علولها ولا تفهم الا فى علومها النوعية، لا يهم مؤلفوها بقدرمايهم موضوعها، فالنصوص التراثية موضوعية لا شخصية الإحالات كثيرة وعلمية ويظل الهم هو جامع الحكمتين، ولعلنا فى النهاية نكون قد لفتنا الأنظار، أنظار الباحثين والدارسين إلى أهمية هذا العلم، علم العلامات، فيما يمكن أن يفتحه لنا من مداخل تمكننا من إعادة قراءة تراثنا بكل جوانبه قراءة جديدة فنعيد اكتشاف ذاتنا الثقافية من خلاله، ونصحح فى الوقت نفسه علاقتنا بالتراث الغربى، وننفى عنها التبعية، هذا حسبنا وبالله التوفيق (٩) وهى نهاية مشيخية كما ينتهى إليها الدعاة.

٣- الأســـاس الكلامى لمبحث المجاز فى البلاغة العربية (١٠).

وهى دراسة تربط بين علم أصول الدين وعلم البلاغة، قدم علم أصول الدين الأسس المعرفية العامة للمجاز وهو المحور الأساسى فى البلاغة، فهناك علاقة بين التصورات الدينية لله والعالم والإنسان وتصور طبيعة اللغة وعلاقتها بالعالم، وتعتمد على نصوص مستفيضة فى صلب التحليل حتى تبدو الدراسة مثل غيرها كأنها شروح على متون مما يقطع اتصال الخطاب التحليلى الأساسى.. وتقوم الدراسة على تقسيم ثلاثى بالرغم من غياب عناوين فرعية لها يطابق اتجاهات الدارسين للمجاز بين الأفكار كما هو الحال عند الظاهرية، والإثبات كما هو الحال عند المعتزلة والتوسط كما هو الحال عند الأشاعرة فعند الظاهرية اللغة توقيف وليست اصطلاحاً ولا مجاز فيها وعند المعزلة اللغة اصطلاح وبها المجاز، وعند الأشاعرة اللغة كانت توقيفاً ثم أصبحت اصطلاحا ومن ثم توجد فى اللغة الحقيقة والمجاز وقد دافع عبدالقاهر عن الإعجاز واتهم المعتزلة بالإفراط والظاهرية بالتفريط وانضم ابن قتيبى إلى عبد القاهر وقد قسم عبد القاهر الأستعارة إلى تحقيقية تصريحية تقوم على المشابهة وتخييلية مكنية. وجعل للحقيقة الأولوية على المجاز، وقد حلل المعتزلة من قبل المواضعة وقسم القاضى عبد الجبار المجاز إلى مجاز من ضعة المواضعة وآخر من جهة المتكلم يستند إلى قرينة، كما جعل الباقلانى الأدلة ثلاثة : عقلية سابقة، وسمعية شرعية وهى نطق بعد المواضعة، ولغوية تقوم على المواطأة والمواضعة وقد ارتبطت القضية بقضية الذات والصفات على الحقيقة فى الله وعلى الجاحظ فى الإنسان مما يوقع فى التشعبية أعلى الحقيقة فى الإنسان أم على المجاز فى الله حرصاً على التنزية.. وهى دراسة نموذجية لعلاقة علم أصول الدين بعلوم اللغة وخضوع كليهما إلى تصورات عامة لله والطبيعة والإنسان.

٤- مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجانى، قراءة فى ضوء الأسلوبية (١١)

وهى دراسة علمية مقارنة تجمع بين التراث القديم والوافد الغربى، تقرأ مفهوم النظم عند عبد القاهر فى ضوء علم الأسلوبية الحديث.. وتضم خمسة عناوين فرعية مرقمة على غير العادة : اللغة والشعر، النظم والأسلوب، الأسلوب ودور المتكلم، المعنى والأسلوب، الأسلوب والمجاز.

وتقوم الدراسة على رؤية عبدالقاهر من منظور معاصر دون إغفال السياق الموضوعى الذاتى الذى كان يدور فيه البحث البلاغى.. وتقدم قراءة تأويلية منتجة تطرح سؤالا واضحا يحدد آليات التأويل دون إهدار بعد الدلالة فى المقروء.. وتعتمد على نصوص طويلة واستشهادات لمشاركة القارئ فى الاستنتاج. «ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به وفهمنا إياه. ووجوده إن صح له هذا الوجود إنما يتمثل فى شكل الوجود الفيزيقى العينى الذى يمكن أن يدرك بالحس ويخضع لمقاييس الفراغ المكانى الذى يمثله على رفوف المكتبات فى شكل مجلدات مطبوعة أو مخطوطة. وليس هذا الوجود العينى ما يعنينا دائما، الذى يعنينا وجوده فى معرفتنا وفى وعينا الثقافى. وهذا الوجود فى الوعى المعاصر وهو لايوجد إلا فيه وبه (١٢) . وهذه روح «التراث والتجديد» بألفاظه والذى يتمرد عليه المؤلف أحيانا بدعوى اللاتاريخانية والتوفيقية بين الحاضر والماضى ويظل السؤال: لم قراءة عبد القاهر فى ضوء الأسلوبية وليس قراءة الأسلوبية من خلال عبد القاهر؟ هل الزمان مقياس، الحاضر أساس الماضى، الحاضر هو الأصل والماضى هو الفرع أم أن ذلك مجرد تاريخ أو ميزان قوى بين حضارتين؟ إن الماضى هو الذى يعيش فى الحاضر، والحاضر هو حاضر الأنا وليس حاضر الآخر الذى لا تعيشه الأنا التاريخية.

نعيد اليوم قراءة عبدالقاهر لنرى ما الذى يمكن أن يقدمه لنا وما الذى يمكن أن ننفيه منه عن وعينا وعلينا أن ننسى ونحن نعيد قراءة عبدالقاهر أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة باحثين عن إجابات ربما لم تخطر للشيخ على البال وإنما هى إجابات كانت ضمنية تحاول قراءتنا أن تكشف عنها وتجليها ، ومن شأن هذه القراءة أيضا أن تتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها. وتلك هى الأسئلة التى فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا وإن كان مغزاها التاريخى مازال قائما وقابلا للتحليل من منظور القراءة التاريخية (١٣) ويرد المؤلف على الاعتراض على هذا الموقف باسم الموضوعية التى ترفض استعمال المناهج العلمية الحديثة على تراث القدماء وتطلب من التراث ما ليس فيه، ولا يعنى ذلك وقوع المؤلف فى القراءة المتحيزة بالكامل مع أو ضد بل اتباع المنطق الداخلى الخاص بالتراث الذى ليس بمعزل عن الوعى المعاصر ويسميها «القراءة الموضوعية الحقة (١٤) ، وفى العلم الإنسانى لا يوجد موقف حق والآخر باطل، وقد قام عبد القاهر نفسه بطرح أسئلة معاصرة له على نصوص القدماء والمعاصرين له، ويزيد المؤلف بطرح أسئلة معاصرة له ربما لم تخطر إجاباتها ببال الشيخ ولا دار السؤال نفسه فى خلده، ويتجاهل أسئلة معاصرة طرحها الشيخ وأجاب عنها. يقرأ المؤلف عبد القاهر كما قرأ عبد القاهر أسلافه بروح أقرب إلى روح عبد القاهر وروح التراث الذى يمثله والذى مازال ماثلا فينا يتفاعل معنا ونتفاعل معه. وينتهى المؤلف من هذه القراءة لعبد القاهر باعتبار إعجاز القرآن فيه. ويتطلب معرفة الشعر أرقى أنواع الكلام والألفاظ فى اللغة دوال وضعية واصطلاحية، وهناك فرق بين اللغة والكلام. الأولى تخضع لنظام والثانية بلا نظام. فكل لغة كلام وليس كل كلام لغة، والنظم هو النحو يتحكم فى الأسلوب، والأسلوب هو المتكلم والنظم عند عبد القاهر هو ما سماه المعاصرون «الأسلوبية» ، وكأن الدراسة تكتشف تعدد الأسماء على المسمى الواحد بحيث يمكن أن يقال أيضا إن الأسلوبية عند المعاصرين هى «النظم» عند عبد القاهر ويتوقف الأمر على علاقة الأنا بالآخر. هل نقرأ علوم الأنا من خلال علوم الآخر أم نقرأ علوم الآخر من خلال علوم الأنا؟ هل نقع فى التغريب أم نؤسس علم الاستغراب؟ «وعبد القاهر لم يبدأ سعيه للوصول إلى هذه النظرية، ولم يكن هذا همه وإنما نحن الذين طرحنا عليه السؤال. وعلينا أن نقنع بما يمكن أن نستخرجه من إجابات دون أن نستعرض عضلاتنا الذهنية على نص عبد القاهر. ولعل هذا النص المتميز فى الثقافة العربية ما يمكن أن يقرأه آخرون. ولعل هذه القراءة أن تكون حافزة لهم على أن يقوموا بقراءته (١٥).

٥- التأويل فى كتاب سيبويه (١٦)

يضع المؤلف نصب عينيه لحظات تأسيس العلوم : أصول الفقه عند الشافعى النحو عند سيبوية وهو تلميذ الخليل ابن أحمد واضع علم العروض، البلاغة عند عبدالقاهر ليعيد قراءتها فى لحظة تاريخية أخرى ليعيد تركيب «التمفصلات» العلمية كما يقول المغاربة.. ففى هذه الدراسة ينتقل المؤلف من البلاغة إلى النحو للكشف عن آليات التأويل عند سيبويه بوصفه أداة منتجة لبناء العلم ومعرفة العلاقة بين علم النحو وعلوم التراث خاصة الفقه والقراءات، وبيان قراءة سيبويه للغة العربية ومحاولته الكشف عن النظام فى اللغة، ويحاول المؤلف الكشف عن العقل الكامن وراء هذا النظام معتمدا على المصادر الأصلية والمراجع الأساسية فى الموضوع ، ولا يعنى التأويل فى هذه الدراسة التخريج بل الكيفية التى يعالج بها سيبويه اللغة بوصفها نصا بالمعنى السميوطيقى. ليس التأويل عرضًا يجب التخلص منه بل هو أداة للعلم، والبحث عن الأصل والجذر والأساس. وهناك فرق بين التفسير والتأويل. التفسير هو الواضح البين فى حين أن التأويل عند القدماء ما فى حاجة إلى بيان و تفسير، وبعد سيادة المذهب الأشعرى كمذهب رسمى للدولة والقضاء على الاعتزال أصبح التفسير المذهب الرسمى، والتأويل زيغاً وضلالا. وهو ما تبنته الظاهرية أيضا وينقد المؤلف افتتان اللغويين العرب المعاصرين بدعوى الموضوعية وعيبهم على القدماء معياريتهم وأحكامهم التقديرية داعين إلى تبنى المنهج الوصفى المحايد الموضوعى مع أن الوصف يعتمد على إطار تصنيفى يعكس رؤية الباحث، يدافع المؤلف هنا عن القدماء ضد المحدثين الذين يعيبون على القدماء اعتبارهم اللغة غائية لأنها جزء من نظام ثقافى عام والذين فى موقفهم نبرة استعلائية على القدماء. ويراجع المؤلف مواقف المحدثين ويقيمها تقيميا نقديا بالرغم من الصعوبات الخاصة بالثقافة العربية الإسلامية التى لا يواجهها البحث اللغوى الحديث والحقيقة أن البعد الأيديولوجى فى العلوم الإنسانية ومن ضمنها علوم اللغة حاضر عند القدماء والمحدثين على حد سواء، البعد الدينى عند القدماء والبعد الوضعى التاريخى عند المحدثين.

ويبدأ الباحث بالتفرقة المعروفة عند دى سوسير بين اللغة والكلام محاولا اكتشاف اللغة من خلال الكلام واكتشاف النظام فى اللغة ورصد عناصر التشابه والاختلاف على المستوى الصوتى/الصرفى والدلالى/المعجمى.. فاللغة ليست نظاما فرديا بل نظام جماعى فى الذاكرة الجمعية. غاية الدرس اللغوى اكتشاف حكمة واضع اللغة ونظامها، بصرف النظر عن كونها توقيفا أم اصطلاحا، اللغة بناء محكم، تمتلكه الجماعة واجتهادات وقراءات . لقد استطاع أبو الأسود الدؤلى وضع نظام للحركات من الأصوات، لذلك كان أوائل النحاة من القراء، وكان النص معيار الدراسات اللغوية القديمة وقد حققت القراءات السبع هذا المعيار وتتناول الدراسة ثلاثة موضوعات: العامل، والقياس، والشذوذ، فالعامل يتبدى فى ظاهرة الحذف والإضمار فى التنازع والاشتغال والنداء والقسم؛ هو اللفظ الذى يؤثر فى الآخر عن طريق التجاور، فكل أثر لابد له من مؤثر، وكل فعل له فاعل طبقاً لمباحث العلة فى علم الأصول، الفاعل له المرتبة الأولى، وحذفه استثناء والسؤال هو هل الفعل الأول للجوار أم

التأويل

للأسبقية؟ وهى كلها مفاهيم وتصورات تختلف باختلاف الرؤى للعالم، أما ابن مضاء فإنه يفسر العامل من منظور حركات الإعراب من خلال تغير مواضع الكلمات لإنكاره التعليل وهو الظاهرى الأندلسى فى حين يرى ابن جنى أن العامل هو المتكلم. ومن ثم تضع الدراسة سيبويه فى إطار تطور النحو مع اللاحقين عليه وإن كان يسمى بلفظ «أيديولوجى» كل خلاف مذهبى عقائدى.

أما القياس فإنه نموذج التأثير المتبادل بين النحو وعلم الأصول، وإذا كان القدماء يستخدمون الاستنباط بدلا من التأويل فإنه لايوجد فى ذلك أى أثر أيديولوجى لأن كليهما لفظان قرآنيان، والاستنباط أدق فى علوم المنطق من التأويل، يقاس على الاسم، خاصة المضارع الذى يعنى المشابهة، ثم تقاس الصفة على الفعل، قياسا على قياس، وتحويلا للفرع إلى أصل يقاس عليه، ويقوم القياس على إدراك التشابه والاختلاف مثل استحالة اجتماع التنوين مع الإضافة، والمقابلة بين الجزم فى الفعل والتنوين فى الاسم ويتشابه الاسم والصفة فى حاجتهما إلى الفعل ولكن ابن مضاء ينقل الخلاف الفقهى إلى النحو ويعطى الأولوية للأسماء على الصفات وللصفات على الأفعال بناء على نظرية الذات والصفات والأفعال فى علم أصول الدين، ونقل علم الكلام إلى علم اللغة كما يفعل الباحث مع «التراث والتجديد». وينقد الباحث موقف ابن مضاء لأن «القياس» فى النحو مخالف للقياس فى الفقه، النحو لاينقل حكما من نص بل يستنبط بالتأويل والمقارنة أوجه التشابه وكذلك أوجه الاختلاف بين ظواهر اللغة، وهذه العملية التأويلية فى جوهرها هى التى تمكن من وضع القواعد وبدونها لا يمكن اكتشاف النظام اللغوى من الكلام.

أما الشذوذ فيعنى خروج بعض الكلام على نظام اللغة الثابت، وينقد المؤلف موقف المحدثين فى هجومهم على القدماء لاهتمامهم بالشذوذ مع أنه يعنى غياب النظام أو كسره وهو ما يحدث فى الكلام، وهذا طبيعى فى ثقافة معيارية نصية تم تدوين كلامها بلهجة قريش. ويستخدم سيبويه ألفاظا مثل الحسن والقبح، لا يجوز، أخبث، قبيح، ضعيف، ولا يستخدم لفظا شاذا فالمهم اكتشاف النظام. تأخذ هذه الدراسة موقف الدفاع عن النحو التقليدى ضد هجوم أتباع المنهج الوصفى. إن تجديد النحو أى تسهيل النحو لابد أن ينطلق من فهم لطبيعة بناء هذا العلم ومن تحديد دقيق للتصورات والمفاهيم التى قام عليها.. وذلك كله لا يتحقق إلا بالفهم القائم على التعليل والتفسير قبل المسارعة بإلقاء الأحكام.. أن إنكار أهمية التأويل بوصفه أداة معرفية فى بناء العلم خاصة العلوم الإنسانية، إنكار يضر صاحبه لأنه إغماض العين عن الشمس التى تحرق حرارتها جلد العين، (١٧).

٦- الثابت والمتحول فى رؤيا أدونيس للتراث.

هذه الدراسة قراءة على قراءة لكشف آليات التأويل وكيف أنه أيضا تلوين كما هو الحال فى «التراث والتجديد»، ومع ذلك فيمثل المقروء نهاية للنظرية التقديسية للتراث التى بدأت منذ طه حسين فى الشعر الجاهلى واتخاذ نظرة ديناميية له دون الوقوع فى الربط الآلى بين الظواهر.. يبحث عن جدل الماضى والحاضر، بين الباحث وموضوعه فلا توجد قراءة بريئة كما يقول ألتوسير. ليس الماضى كتلة واحدة بل عدة اتجاهات، والباحث أشبه بالفنان أو الروائى الذى يبدع ويصور، فالتراث تراثان: تراث الأغلبية السنية السائدة، وتراث الأقلية الشيعية الطليعية المضطهدة، استعادة التراث الأول تؤدى إلى الاتباع بينما تؤدى استعادة الثانى إلى الابداع. ودراسة التراث عند أدونيس ليست إخصاباً بالحاضر بل هدم للتراث كجزء من هدم الماضى. للتراث وجود فى الماضى وليس فى الحاضر، والعلاقة به علاقة انفصال كامل، ويكون التعاطف مع الفكر التقدمى المعاصر كرد فعل على الفكر التقليدى القديم، وينقد المؤلف هذا الموقف فالتراث ليس مادة محايدة يشكلها المبدع بل هو تراث حى له بنيته وتكوينه وقيمه وتوجيهه، ولا يمكن عزل الإبداع عن سياقه التاريخى وجعله معلقا فى الهواء بإرادات المبدعين، ويقوم موقف أدونيس على فرضين أساسيين: الأول أن الاتباعية هى المنهج الذى ساد العقلية العربية، والثانى وجود صلة جوهرية بين اللغة والدين والسياسة، والشعر حالة تطبيقية للسابق، ويتمايز موقف الباحث عن موقف أدونيس فى نظرة كل منهما إلى التراث، فما الفائدة من تحليل التراث واكتشاف الاتجاه التقدمى الطليعى فيه وهدم الثقافة السائدة إن لم يكن الارتباط بالأول والفكاك من الثانية؟

٧- الذاكرة المفقودة والبحث عن النص:

وهى قراءة على قراءة إلياس خورى لأزمة النقد والإبداع العربى فى كتابه «الذاكرة المفقودة» لإضاءة منهج القراءة وتعميق الفهم الذى يطرحه وآليات التأويل، وللمؤلف دراسات سابقة مثل «تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» و «دراسات فى نقد الشعر».. ويضم الكتاب عدة مقالات كتبت بين ١٩٧٢ - ١٩٨١ يعبر فيها عن نهاية مرحلة الجديد المتلبس ويعلن عن مرحلة نهاية المراجع الجاهزة طبقا لتوجهات ما بعد الحداثة، وهى «الذاكرة المفقودة»، «المثقف الحديث وسلطة المثقف، مراجعة للحجر والرماد، ذكريات مثقف عربى لهشام شرابى»، «الديموقراطية والاستبداد الحديث، مناقشة بيان من أجل الديموقراطية، البنى السياسية الفكرية للتبعية والتخلف ومأساة الأمة العربية «الاختراق حول الأسئلة، مراجعة جورج خضر: لو حكيت مسرى الطفولة»، «موت

المؤلف»، «فضاء النثر»، ويمكن التمييز في هذه المقالات كلها بين مستويين من النصوص: نقد النص، والنص النقدي. الأول مراجعة لنصوص المبدعين، والثاني وضع نص نقدي نظري.

ويربط النص المقروء بين النقد والمجتمع، بين انهيار النصوص وانهيار المؤسسات والدولة في لبنان، فقد تمت الحداثة في عصر النهضة العربي للدولة وليس للمجتمع فانهارت الدولة وتراجع المجتمع، وكان التحديث للنخبة وليس للجماهير، من الوافد الغربي وليس من الموروث العربي. ومن هنا كانت أزمة الأدب تعبيرا عن أزمة الثقافة.. وأزمة الثقافة تعبيرا عن أزمة الواقع، ويستعمل المراجع نفس الألفاظ الحداثية مثل الأيديولوجية والميكانيكية والماضوية عدة مرات، ويؤثر اتباع المنهج النقدي الواقعي لدراسة النصوص الأدبية والنقدية، ويعيب على النص المقروء سطحية التحليل والتبسيط الذي يصل إلى السذاجة، واعتبار الديمقراطية حلا سحريا يتم به معالجة كل شيء، هذه الدراسات السبع التي تكون «إشكاليات القراءة وآليات التأويل»، والتي ظهرت بعد «مفهوم النص»، تخضع التراث القديم المتعدد إلى منظومة واحدة، والمجالات المختلفة: اللغة، والنقد، والبلاغة، والعلوم الدينية إلى أفق دلالي واحد، تجمع بين الدراسة والتطبيق النظري، تعترف بجهود السابقين وبفضلهم في بيان أهمية قراءة النقد في ضوء العلوم التراثية كلها (٢١)، لا يغفل السياق التاريخي للفكر ولا يتجاهل المغزى المعاصر للنص التراثي، يجمع بين التاريخ والفكر، بين الموضوعية والذاتية، ويكشف عن الطابع الأيديولوجي النفعي لهذه الدراسات والتي يبغي المؤلف نقلها إلى المستوى المعرفي الخالص، تثير المشكلات وتقترح الحلول، ثم تثير الحلول مشكلات أخرى. الأسئلة مستمرة، والمراجعات دائمة، ومن حق الجميع القبول والرفض والاجتهاد، والتساؤل المستمر قادر على تصحيح الأخطاء والتقدم حول مزيد من الاجتهاد. «القراءة فعل مستمر لا يتوقف، يبدأ من الحاضر الراهن وينطلق إلى الماضي والتراث ثم يرتد إلى الحاضر مرة أخرى في حركة لا تهدأ ولا يقر لها قرار، لكنها الحركة التي تؤكد الحياة وتنفي سكون الموت. إنها حركة الوجود والمعرفة في نفس الوقت»(٢٢).

ومن ثم تكون الأعمال العلمية للمؤلف منذ «الاتجاه العقلي في التفسير عند المعتزلة»، و«التأويل عند ابن عربي» و«مفهوم النص» حتى «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» مؤلفات رصينة وجادة سواء في مرحلة التكوين الجامعي في ا لدراستين الأوليين أو في مرحلة العزلة العلمية في اليابان في الدراستين الأخريين. غلب العالم على المواطن، والهم العلمي على النضال السياسي، وتحليل القدماء على نقد المحدثين، والتراث على العصر. هناك عناصر وألفاظ ثابتة فيها للنقد أو للبناء، للهجوم أو للدفاع مثل الأيديولوجية، والتوفيقية، والنفعية، والتلوين، والوسطية. مازالت علاقة القديم بالجديد، والموروث بالوافد لم تستقر بعد إلا قفزا وتنقلا من تراث إلى آخر، فالميزان المضبوط لا يستطيعه جيلنا المخضرم. وبعد عودة المؤلف من اليابان واحتراقه بنار الهوان والضياع، وجرح الكرامة الوطنية، ومأساة الإعلام وزيف الخطاب الرسمي، وتذبذب المثقفين، وانهيار المشروع القومي، وتفكك الدولة، حاول في مرحلة ثالثة اكتشاف الواقع ذاته ووصف مأساته وتأصيل جذورها في «الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»، وفي «نقد الخطاب الديني».

ثالثا: الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية أم تأسيس علم أصول الفقه؟

«الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية» كتاب صغير الحجم (٩٢ص) باستثناء صفحة الفهرس والصفحات البيضاء التي تتخلل الفصول (٢٣) ويتضمن أربعة فصول لاتتناسب كمًا فيما بينها، أكبرها الثاني «السنة» (٤٥ص) وأصغرها الثالث «الإجماع» (٦ص)، ويكاد يتعادل الفصلان المتبقيان: الأول «الكتاب» (٢٣ص) والرابع «القياس/الاجتهاد» (١٨ص).

ويعتمد على كثير من الحجج النصية في صلب التحليل التي تقطع اتساق الخطاب، وتجعل الاستدلال خارجيا وليس داخليا، مجرد شروح على متون وليس خطابا قائما بذاته (٢٤) واستعمال النصوص قد يوقع في اختيار ما يوافق أحكام الباحث المسبقة وانتقاء ما يدعم وجهة نظره وترك ما يخالفها.. وعلى فرض وجود هذه النصوص المؤيدة ما حجها؟ ألا تتعارض مع نصوص أخرى؟ ألا يستطيع باحث آخر أن يأتي بنصوص معارضة ويثبت بها أن الشافعي غير وسطي، وغير موفق، وغير أيديولوجي، وأقرب إلى العقل منه إلى النص؟ ما هو مقدار الغلبة لمجموعة من النصوص على مجموعة أخرى معارضة؟ ألا يوقع هذا المنهج في حرب النصوص ويظل الباحث أسير النص، وثقافة النص، وحضارة النص؟ وبالرغم من اعتماد الكتاب على المرجعين الأساسيين للشافعي «الرسالة» (٥٠مرة) و«الأم» (١٥ مرة)، إلا أن الاعتماد على مؤلفيّ أبي زهرة «أبو حنيفة» (٢٠ مرة) و«الشافعي» (١٠ مرات) كان الأغلب (٢٥) ويقتبس منه نصوصًا قديمة دون الرجوع إليها(٢٦)، والاعتماد على مؤلفات أبي زهرة عن الأئمة الأربعة هو اعتماد على سلطة علمية يصعب التشكك فيها. ومع ذلك تتم قراءتها قراءة خاصة، ويتم تجاهل مؤلفات أخرى مغايرة مثل الإمام الشافعي مؤسس علم أصول الفقه للشيخ مصطفى عبد الرازق. يأخذ المؤلف التقليدي حتى يسهل نقده ويترك التجديدي الذي يصعب اتهامه. ويبدو أثر الحداثة والمؤلفين المحدثين اعتماداً على «نقد العقل العربي» الذي يصف أيضًا «العقل العربي» بالتوفيق والتلفيق - وكأن التجزئة والتعارض بين الأجزاء هما طريق العلم. وتغيب الإشارة إلى مؤلفات أخرى حول مشروع التراث والتجديد تصف وسطية الشافعي وتضعها في جدلها التاريخي على نحو علمي وصفي دون تحميلها بدلالات أيديولوجية من وحي العصر(٢٧)، فهو كتاب تنقصه الصنعة وإن لم تنقصه الجرأة.

التأويل

١ ـ الأيديولوجية الوسطية أم الجمع بين النص والواقع ؟

الإمام الشافعى هو الإمام الثالث الذى حاول الجمع بين فقه مالك فى الحجاز وفقه أبى حنيفة فى العراق، بين المصالح المرسلة وبين القياس، بين متطلبات الواقع وإستدلال العقل، وهما الدعامتان الرئيسيتان للوحى، لاتعنى الوسطية هنا أنها توفيقية أو تلفيقية بين شيئين متعارضين أو مختلفين أو نقص فى الجذرية والحسم واتخاذ المواقف، بل تعنى الجمع بين مقتضيين، كلاهما شرعى، وتحقيق مطلبين كلاهما أساسى فى نظرة متكاملة، وليست أحادية الطرف، وفى تصور كلى دون رده إلى أحد أجزائه أو بلغة القرآن إيمان بالكتاب كله وليس الإيمان بالبعض دون البعض الآخر أو ضرب الكتاب بعضه بعضًا. الوسطية هنا هى بنية الفكر الجامع الشامل الذى يميز الفكر الإسلامى الذى يجمع بين ملكوت السموات وملكوت الأرض، بين الآخرة والدنيا، بين المسيحية واليهودية، بين المحبة والشريعة. الوسطية هى عود إلى الأشياء ذاتها وتخليصها من المواقف الأيديولوجية المسبقة؛ هى الوسطية التاريخية التى تعتمد على رصد الحقائق التاريخية وتحليلها، فلا فرق بين البنية والتاريخ، البنية تحقق للتاريخ، والتاريخ تحقق البنية.

الوسطية هى المرحلة الثالثة فى جدل التاريخ بين الشىء ونقيضه، فالصراع بين أهل الحديث وأهل الرأى هو التقابل بين الشىء ونقيضه. وكان من الطبيعى أن يظهر الشافعى للجمع بينهما فى مرحلة ثالثة، وهو صراع يكشف عن نفس المكونين للوحى: المصلحة والاستدلال. وقد نشأ الصراع بين التيارين، بين أهل الأثر وأهل الرأى؛ كل منهما يريد تدوين التشريع من وجهة نظره؛ وهو صراع له نتائجه وربما دوافعه السياسية والاجتماعية كما هو الحال فى فقه القانون فى كل مجتمع وليس تآمرا يبغى السيطرة على الذاكرة الجمعية من خلال صياغة قوانين الشفرة التى تصاغ على أساسها الذاكرة.. صحيح أن الصراع بين أهل النقل وأهل الرأى صراع بين الذاكرة والعقل، بين مرجعية النص ومرجعية العقل، بين التقليد والإبداع، ولكن وصف هذا التقابل وكأنه تقابل بين التخلف والتقدم قفز من الحكم العلمى إلى الحكم السياسى، فالذاكرة قد تكون دافعا على التقدم كما هو الحال فى التراث الشعبى وسير الأبطال واستدعاء الماضى الزاهر وقصص الأنبياء وبلورة الوعى التاريخى، وقد يقع العقل فى الدجماطيقية كما حدث أيام المعتزلة والمأمون صحيح أن ذلك ليس هو الغالب ولكنه أيضا واقع وممكن وهو تعبير عن إشكال فعلى؛ التقابل بين النص والحياة، بين المقال والواقع كما هو الحال فى كل مذهب سياسى؛ الماركسية أو الرأسمالية أو فى كل شريعة وقانون، بين الحرفية والتأويل.

لم يأخذ الشافعى موقفا وسطيا توفيقيا بين الحديث والقياس، بين أهل الأثر وأهل الرأى بل حقق مطلبين رئيسيين فى كل فقه؛ الجمع بين النص والواقع، بين الداخل والخارج كان خوضه مع أهل الحديث ضد أهل الرأى إذا ما غالى أهل الرأى على حساب النصوص ولو كانت المغالاة من أهل الحديث على حساب أهل الرأى لانضم الشافعى إلى أهل الرأى ضد أهل الحديث حتى يعيد التوازن بين المطلبين.. صحيح أن هذا الصراع المنهجى يدل على صراع أعمق بين قوى التغير والتقدم وبين قوى التسلط والهيمنة، وهو صراع موجود فى كل العصور وفى كل المجتمعات.. تتمسك قوى الهيمنة بالأصل الثابت فى حين تتشبث قوى التقدم بالفرع المتغير؛ فهما واجهتان لعملة واحدة، خارج منطق الصواب والخطأ وعقلية «إما... أو» صحيح أن هاجس الشافعى كان البحث عن مصدر لليقين فوجده فى مصدرين فى الأصل وفى الفرع، فى النص وفى الواقع، فى الأثر وفى الرأى، فالنص مصدر اليقين ومرجعه الأصلى وهو يتضمن العادات والأعراف نظرا لأنه نشأ فيها وفى وسطها، فالعقل المطلق الحر الذى لا زمان له ولا مكان، عقل فارغ من أى مضمون، ادعاء طهارة وبحث عن وهم لا وجود له. لم يستخدم الشافعى آليات العقل لنفى النقل وحبسه فى دائرته بحيث لا يتجاوز دوره التفسير والتأويل بل أعمل العقل فى النقل حتى يصل إلى بعد ثالث للوحى هو الواقع، حياة الناس فى الزمان والمكان .. يعنى ذلك القضاء على الخلاف والتعددية وهو المدافع عن القايسين فى القضية الواحدة إنما يعنى التمسك بالمرجعيتين وبالشرعيتين: النص والعقل، وإذا كان فى الاستحسان ينفى الوسطية فإنه يجد مخرجا لتقابل النص والواقع فى الإحساس بالمصلحة وتقدير المنفعة.

إن جوهر الوسطية هو الجمع بين الثابت والمتحول، بين المطلق والنسبى ليس بدافع أيديولوجى، مذهبى أو سياسى بل بدافع منطقى، فلكى يكون القياس منتجا فإنه يحتاج إلى مقدمة كبرى ومقدمة صغرى، وكيف يخلو القياس من الثابت، من المقدمات الكبرى؟ وكيف يخلو من المسلمات أو البديهيات؟ صحيح أننا فى عصر يرفض الثبات لصالح التغير ولكن هم المواطن لا يتغلب على هم العالم، والذاتية لا تقضى على الموضوعية. كما أن الثابت وهو النص فى الحقيقة نشأ من الواقع فى «أسباب النزول» وتطور بتطوره فى الناسخ والمنسوخ (٢٨)، فالتقابل بين الثابت والمتحول تقابل وهمى من عقلية تجزيئية معاصرة ومن هموم مواطن يتوق إلى التغير ويرفض الاستقرار الزائف، ومن الطبيعى أن يتمسك أنصار الهوية بالثابت وأ يتشبث أنصار التغيير بالمتحول، والتحدى ليس هو فى الاختيار بينهما ونصرة فريق على فريق بل فى الجمع بينهما والخروج من هذا التوتر إلى الواقع الحى تحقيقاً للمصالح العامة.

لم يكن الشافعى قد تبنى بدعا فى الحضارة الإسلامية فى هذا الموقف الجامع بل كان الأول فى علم أصول الفقه تلاه الأشعرى (ت ٣٢٠) ثم الغزالى (ت ٥٠٥). وقد قام الثلاثة بتقنين الفكر الإسلامى الشافعى فى علم أصول الفقه، والأشعرى فى العقيدة، والغزالى فى المسار الحضارى العام جامعا بين الشافعية فى الأصول والأشعرية فى العقيدة، فإذا كان الشافعى قد توسط بين فقه الحجاز وفقه العراق، بين فقه مالك وفقه أبى حنيفة فإن الأشعرى قد توسط بين أهل السنة والاعتزال، بين التشبيه والتنزيه فى إثبات الصفات بلا كيف بين الجبر والاختيار فى نظرية الكسب. أما الغزالى فإنه لم يتوسط بين تيارين فكريين ولكنه جعل الاشعرية عقيدة رسمية للدولة، وفضل توسطها يرجع إلى الأشعرى وليس إلى الغزالى، ولم يتوسط فى التصوف لأن التصوف بطبيعته مغالاة فى الحياة الروحية. وكون الغزالى أشعرى العقيدة وشافعى المذهب لا يعنى أنه وسطى، فقد جعل الغزالى الأشعرية نظرية فى الحكم، والتصوف ثقافة واختيار المحكوم، ولم يتوسط بين الدولة وخصومها بل أخذ صف الحكم ضد المعارضة من الباطنية والمعتزلة.

ويبدو الموقف الوسطى فى حل الشافعى مشكلة وجود اللفظ الأجنبى فى القرآن بين طرفين: الأول يثبت وجود ما كان فى الأصل أجنبيا (عبد الله بن عباس وكثير من الفرس)، والثانى ينكر وجود اللفظ الأجنبى لأنه يتناقض مع النص العربى. ثم يأخذ الشافعى الطريق الثالث وهو إثبات ألفاظ متفق عليها فى لغات وألسنة مختلفة دون أن تنتقل من لغة إلى أخرى، ليس عن طريق التوسط بل عن طريق علم الأصوات المقارن وكما فعل أبو عبيد القاسم بن سلام عندما وصف تحول الألفاظ الأعجمية إلى العربية، لا فرق بين البنية والتاريخ.

والحقيقة أن لفظ «الوسطية» محمل بعدة من المعانى فى عصرنا، كلها سلبية، فالحزب الحاكم هو حزب الوسط ضد التطرف الإسلامى والتطرف الاشتراكى مما أضاع البلاد أولا وثانيا. الوسطية دفاع عن الأمر الواقع وشرعية وهمية لنظام لا شرعى، وقد كثرت السخرية من حزب الوسط و«هز الوسط» الذى اندفع فى تبرير غياب توجيه الدولة لمظاهر النشاط الاقتصادى باللجوء إلى النصوص التى تمدح الوسطية فى القرآن وفى الحديث وما أكثرها. وقد كثر الحديث عن الوسطية بهذا المعنى الحكومى الرسمى منذ السبعينايت فى مصر من بعض «ترزية» القوانين لصياغة أيديولوجية الحزب الوطنى فى «الاشتراكية الديموقراطية»، التى تقوم على الوسطية، لا شرقية ولا غربية، وتؤصل الوسطية فى الكتاب والسنة، وتعنى لا اشتراكية ولا رأسمالية، لاروسيا ولا أمريكا. وتجاوزت الوقفة مع الصديق وتحييد العدو إلى الارتماء كلية فى أحضان الولايات المتحدة الأمريكية (٢٩). وفى كليات الدراسات العربية التى أنشئت لمنافسة كلية الآداب فلم تصل إلى مستوى الآداب أو دار العلوم وكانت عوانا بين ذلك، قام أستاذ آخر يبحث له عن دور فى إحدى الجامعات الإقليمية فى صعيد مصر المغمور ليؤسس أيضا الوسطية فى الأدب والفكر والحياة ربما يلتفت إليه النظام القائم فيجد له مكانا ضمن طوابير المنتظرين للمناصب العامة، يرتكن إلى شرعية التراث، وشخصية مصر والثقافة الشائعة والأمن السياسى.

وكان قد سبقه من قبل توفيق الحكيم فى «التعادلية» فى بيئة تناهض التطرف، لم يضع الشافعى إذن مفهوم الوسطية ولكنه مفهوم حديث من وحى المناخ السياسى المعاصر، قراءة للحاضر فى الماضى، وقراءة للماضى فى الحاضر. وعن الوقت نفسه الذى يتوسط فيه الشافعى فى الفقه يتصلب فى اللغة والكلام والسياسة.. يقرأ القرآن بلهجة قريش دون سائر اللهجات.. قريش هنا هو اللسان وليس القبيلة، ولا تعنى لهجة قريش سيادة قريش السياسية وهيمنتها على اللسان العربى هذا هو هم المعاصرين، رفض حكم القبيلة والعسكر والطائفة والعشيرة، هم المواطن عندما يتغلب على هم العالم وتحت أثر بعض المفكرين المعاصرين الذين أفاضوا فى القبيلة والغنيمة (٣٠). وعدم جواز قراءة الفاتحة إلا بالعربية ليس له أية دلالة على سيادة قريش ولهجتها، وليس للبسملة وترتيب الآيات أية دلالة على التشبث بالنص العربى بل التأكيد على هوية النص والمعنى وليس له أى دافع أيديولوجى سياسى، قريش ضد العرب، والعرب ضد الفرس فلم تكن هذه النعرات العرقية دافعا موجها عند العلماء وإن كانت عند السياسيين، وأن نقد الشافعى للمتكلمين ونهيه عن علم الكلام مفضلا عليه العمل بالكتاب والسنة ونفوره من العباسيين لا تعنى أنه جنح إلى المحافظة التى ترفض العقلانية وتنأى عن التفكير المنطقى بل لأنه أصولى يبغى الدفاع عن المصالح العامة ضد الفرقة والتشتت والاقتتال حول المسائل النظرية الصرفة التى لا ينتج عنها نفع، وموقف الشافعى لا ينبع من أصله العربى ولا يفضله أبو حنيفة الذى استحسن الخوض فى علم الكلام لأن أصله فارسى، فهذا إدخال لبعد شعوبى عرقى فى مواقف أصولية صرفة، وأن إثبات أن الشافعى كان حليفا لبنى أمية، حكم يفترض فى الفقية الحكم بالهوى والمصلحة، وأن الشافعى قد رحل إلى مصر بعد أن استولى المأمون على السلطة بعد صراع عسكرى مع أخيه الأمين لأن واليها كان قرشياً هاشمياً لا يكشف عن صراع شعوبى انعكس فى الثقافة والفكر بل صراع سياسى بالأصالة ومن ثم يقرأ المؤلف مواقف الشافعى اللغوية والفقهية والسياسية ويرى فيها انحيازا للقرشية وهو انحياز «أيديولوجى» لقريش التى أطلت برأسها أول ما أطلت بعد نزول الوحى فى اجتماع السقيفة، توجها أيديولوجيا للإسلام لتحقيق السيادة القرشية. والأدلة على ذلك روايات فضل قريش وهى عند الكل، والخلافة فى قريش، وهو مروى عند الكل، فالخلافة ليست بالبيعة بالضرورة بل كل خليفة علا الناس بالسيف يكون خليفة.. شرطها إذن السيف والقرشية، الشوكة والقبيلة، وهى قراءة سياسية تسقط النظم الرجعية القائمة فى شبه الجزيرة على موقف الشافعى، كما يجد المؤلف فى تعاون الشافعى مع الأمويين انحياز القرشية على عكس أبى حنيفة

ومالك اللذين قالابفساد بيع المكره وطلاقه، وهو انتهازى فقد طلب عملا بتوسط بعض القرشيين فأخذه الوالى معه وجعله عاملا بنجران، كما كره الشافعى تخلى العباسيين عن العروبة مما يدل على التعصب العرقى لديه. إن السيطرة القرشية واردة فى مجتمع مازالت القبلية فيه موروثاً قديماً ولكن توضع فى حجمها الصحيح فمازالت ثقافة وموروثا وتكوينا ذهنيا عند العرب نظرا لحداثة الإسلام. أما أن تكبر وتتضخم خارج حجمها الطبيعى وتتحول إلى مؤامرة لقريش للسيطرة على العرب والمسلمين فى اجتماع السقيفة حيث تم فيه تدشين السيطرة القرشية على الإسلام والمسلمين فهو علو للصوت فى الأذن، وإبهار بالضوء أمام الأعين، هناك صراع سياسى كما هو الحال فى أى مجتمع لحظة اختيار الحاكم ورغبة كل فريق أو حزب السيطرة على الفريق أو الحزب الآخر دون تآمر أو سوء نية بل فى صراع مفتوح، وأن اختيار الخليفة ضمن المرشحين السنة بعد عمر ليس سيطرة للقرشية، بل اتباع لسنة السلف الصالح وجمع بين بيعة أبى بكر من الناس واختيار أبى بكر لعمر. وبعد مقتل الخليفة الثالث نشأ صراع بين بنى هاشم وبنى أمية وهو صراع طبيعى بين حزبين، كل منهما يمثل مصالح خاصة ولا شأن له بمؤامرة قريش على الحكم.

٢ـ الأدلة الشرعية الأربعة

والأدلة الشرعية الأربعة: الكتاب، السنة، والإجماع، والقياس ليست للشافعى وحده بل تكون بنية علم أصول الفقه قبل الشافعى وبعده حتى عند الشيعة الذين ينكرون القياس فإنهم يستبدلون به قول الإمام المعصوم، وفضل الشافعى أن وضع النسق كما فعل أرسطو فى المنطق، والخليل بن أحمد فى العروض، وسيبويه فى النحو، وفرنسيس بيكون فى الآلة الجديدة، وفيكو فى فلسفة التاريخ. هذا ما أجمع عليه الفقهاء قبل الشافعى بصورة ضمنية وبعد الشافعى بصورة علنية بعد أن وضع الشافعى أسس العلم. وإذا كان الشافعى سيئ النية بتثبيت قواعد الاستدلال فهل كان كذلك كل علماء الأصول من بعده؟ إن وضع علم جديد ليدل على قدرة فائقة على التنظير، واعتبار ذلك رغبة فى السيطرة والسيادة على العقل والفكر لهو إسقاط للسياسة فى الفكر. لا يوجد علم بلا قواعد أو منهج.. هكذا فعل ديكارت وكان الناس قبله يفكرون.. وهكذا فعل هوسرل وكان الناس قبله يشعرون وينظرون.

والكتاب عربى اللسان ولا يعنى أنه عروبى الاتجاه كما هو الحال فى السياسة عند التيار القومى العربى، وأن استعمال المؤلف لفظ العروبة بدل العربى ليدل على خلط بين اللسان العربى والنزعة العروبية فى المجتمع والسياسة (٣١)، فمما لاشك فيه أن القرآن نزل بلسان عربى. وسواء وجدت فيه ألفاظ أعجمية أم لا توجد أم وجدت بعد أن عربت قبل القرآن وأصبحت شائعة فى اللغة العربية فإن الموضوع لغوى خالص وليس سياسيا. وأن معرفة اللغة العربية وأسباب النزول شرطان عند كل المفسرين وليس عند الشافعى ولا تدل على عروبة زائدة عنده أو ناقصة عند غيره كما أن احتواء النص القرآنى نظرا وإمكانا لكل الحوادث المستقبلية مما يجعل نصوصه أصولا يقاس عليها ليس مبدأ «على درجة عالية من الخطورة»، بل هو أقرب إلى المبادئ الرياضية العامة وقوانين الفكر ومقومات المنطق.. فالفكر بلا ثوابت ينتهى إلى النسبية، وهل وجود هذا الثابت هو «المبدأ الذى حول العقل العربى إلى عقل تابع ويقتصر دوره على تأويل الوحى واشتقاق الدلالات منه سواء كانت تلك الدلالات مشروعة أم كانت غير مشروعة» (٣٢)؟ هل يؤدى هذا الثابت إلى اختلال التوازن بالضرورة بين الأصل والفرع والتضحية بالفرع من أجل النص وعدم أخذ المصلحة وهى العلة المشتركة بين الأصل والفرع ـ أساسا للقياس أم أن الجمع بين الثابت والمتحول هو خير ضمان لهذا التوازن؟ إن المبادئ اللغوية العامة يمكن قراءتها على أنها تغليب للثابت على المتحول، كما يمكن قراءتها على أنها تغليب المتحول على الثابت طبقا لاختيار هل الكوب نصفه فارغ أم نصفه مملوء؟ إن الحقيقة والمجاز، والظاهر والمؤول، والمحكم والمتشابه، والمجمل والمبين، والمطلق والمقيد، والمستثنى والمستثنى منه، والعام والخاص، والأمر والنهى كلها تعبير عن هذه العلاقة العضوية بين الثابت والمتحول طبقا لأبعاد الصورة الفنية فى الحقيقة والمجاز أو لأعماق الشعور كما هو الحال فى الظاهر والمؤول أو لاحتمال المعنيين دون ترجيح أو مع الترجيح كما هو الحال فى المحكم والمتشابة والمجمل والمبين، والمطلق والمقيد، والمستثنى والمستثنى منه أو طبقا للفرد والجماعة مثل العام والخاص أو طبقا للفعل إيجاباً وسلبا مثل الأمر والنهى. يقفز المؤلف على هذه المبادئ اللغوية عند الشافعى وبعده مخرجا له فى سياقه التاريخى وكأنه هو وحده علم الأصول، ويدمج النص والمحكم فى السنة، والعام والخاص والاستعارة والكناية والترادف والاشتراك فى اللسان العربى، وينتهى إلى أن الشافعى له مرجعيان تفسيريان: السنة واللسان العربى. وهما ثابتان بإرادة الشافعى دفاعا عن سلطة قريش.. هنا يتجاوز السياسى العلمى، ويتحول التحليل الاجتماعى السياسى للأفكار إلى غير ما يهدف إليه.

كان تركيز الشافعى على السنة طبيعيا فى وقت لم تكن فيه قد جمعت بعد أو كانت فى طريقها إلى الجمع، فكان نوعا من الضبط والإحكام كمصدر للتشريع قبل أن تكون رواية وخبرا ووجد الشافعى نفسه أمام فريقين: الأول لا يقبل من السنة إلا ما وافق الكتاب والثانى أنكر أن تكون السنة وحيا، وهو فى الوقت نفسه صراع قديم وحديث بين تأكيد دورها المطلق وتأكيد دورها الثانوى نظرا لأنها لا تضيف مبدأ جديدا إلى القرآن، وإن مهمتها تقتصر على البيان

والتفصيل(٣٣) وقد وسع الشافعي مفهوم السنة مع الفريق الأول لتشمل «مواصفات النظام الاجتماعي السائد، مثل عدم وراثة العبد مما يتعارض مع المقاصد الكلية للشريعة التي تعتبر الحرية أصلا والعبودية أمراً طارئاً، لأن السنة أول تطبيق للقرآن في ظروف اجتماعية محددة تتحكم فيها الأعراف والتقاليد التي لم تتغير بعد. لقد جعل الشافعي السنة شاملة للأقوال والأفعال والواقعات كما قال الأصوليون من بعده: السنة قول وفعل وإقرار، وهو تعريف شامل لها لا واسعاً بنية السيطرة ولا ضيقاً بهدف التحرر كما يؤول المحدثون، وأن التفرقة بين سنة الوحي وسنة العادات والتقاليد، إدخال مفهوم حديث في مفهوم قديم واللفظ الأجنبي في الذهن Tradi tion (٣٤) ، ولا يحتاج الشافعي إلى اللجوء إلى عصمة الانبياء ليزيل الاعتراضات عليه وكأنه محتال مدلس يستعمل الحق باطلا ويجعل من الباطل حقاً، ويأخذ المؤلف رأى الفريق الثاني الذى يود تقليص دور السنة ويذكر الحديث المشهور عدة مرات «أنتم أعلم بشئون دنياكم» من أجل تأكيد الاجتهاد وإفساح المجال للعقل والخروج من التبعية للنص. لم يتجاهل الشافعي بشرية الرسول ولكنه، في هذا الوقت المبكر، كان حريصاً على جمع السنة، وشتان ما بين روح الطاعة في الصدر الأول وروح العصيان في الصدر الأخير، فقد ارتبطت الطاعة بالدولة كما ارتبط العصيان بالمعارضة، وهنا تتغلب مرة أخرى هموم المواطن على هموم العالم.

والقضية الأهم هي علاقة السنة بالكتاب؛ المصدر الثاني بالمصدر الأول، وهناك احتمالات ثلاثة: الأول التشابه الدلالي؛ تكرار السنة للقرآن وفي هذا الحال لا لزوم لها. والثاني في التفسير والبيان والتفصيل وهو موقف جمهور الأصوليين، والثالث انفرادها بالتشريع كنص مستقل وهو رأى الأقلية. لم يجعل الشافعي السنة جزءاً من الكتاب ولا يقول بذلك أصولي واحد، ولا اعتبرها وحياً من نوع مغاير لوحي الكتاب عن طريق الالقاء في الروع، وهو المعنى اللغوي للوحي أي الإلهام وليس بالمعنى الاصطلاحي عن طريق وساطة جبريل؛ بل هي قراءة تدفع الشافعي إلى الحد الأقصى حتى يسهل نقده إذ يؤدي التوحيد بين الكتاب والسنة إلى مشاركة آفاق التوحيد الإلهي والبشري وإهدار خصوصية الرسول وبشريته باعتباره مبلغاً للوحي وشارحاً له. الكتاب عقائد وتشريع والسنة تشريع فحسب ، وهناك نمطان محددان للعلاقة بين المصدرين: النسخ والتخصيص. . فعدم جواز نسخ القرآن بالسنة يبطل القول بأن السنة وحي مثل القرآن. وكذلك لا يجوز نسخ السنة بالقرآن فالسنة شرح وبيان وتفسير وليست أصلا مستقلا، إنما ينسخ القرآن القرآن، وتنسخ السنة السنة. ليس في نفي الشافعي كون السنة ناسخة للقرآن وليس في تأكيده أنهما مصدر للتشريع أي تناقض أو توفيق بين نهجين على أساس إيديولوجي، فالحقيقة ذات أطراف متعددة ولا يمكن إثبات إحداها ونفي الأخرى والفرق بين الجمع بينهما على أساس إيديولوجي والجمع بينهما على أساس عقلي فرق ضئيل يرجع إلى درجة التنظير.. المهم أن الجمع ممكن حين «يتلمس جوانب الأصالة والإبداع في كل من الاتجاهين المتعارضين، ويصل بينهما في مركب جديد لا ينتمي لأي منها في نهاية الأمر» (٣٥) أما علاقة التخصيص فهي أن يكون القرآن عاماً وأن تكون السنة خاصة ويكون التخصيص ببيان أوجه الفهم بإحكام المتشابه أو تقييد المطلق أو بيان المجمل أو ببيان طريقة السلوك والتنفيذ في الممارسة، فدلالة العموم على العموم ظنية حتى يأتي التخصيص فيحولها إلى قطعية على عكس أبي حنيفة الذي يجعل دلالة العموم على العموم قطعية وبالتالي يصعب التخصيص.

وشروح الحديث الصحيح اتصال السند وعدالة الرواة، واتفاق المتن مع المعقول، واتفاقه مع حديث آخر، ولكن جرت العادة على قسمة الحديث إلى متواتر وآحاد من حيث السند، فالتواتر نقل الكافة عن الكافة بحيث يستحيل التواطؤ على الكذب.. يشترط فيه العدد الكافي، واستقلال الرواة، وتجانس الرواية في زمان الانتشار، والإخبار عن حس (٣٦). ليس التواتر إذن تواطؤاً بل شرطه منع التواطؤ عن طريق استقلال الرواة. ولا شأن للقوة السياسية بالتواتر لأنه مجرد نقل الكافة عن الكافة، ولماذا إقحام السياسي في العلمي دائماً؟ (٣٧) ليس التواتر مثل الإجماع فالتواتر نقل تاريخي ومهمة الراوي مجرد النقل أما الإجماع فهو اتفاق في الرأي، اجتهاد جماعي. المجمع يعمل عقله. الإجماع هنا له معنيان: معنى تاريخي في الرواية ومعنى استنباطي في الاجتهاد، ولا يبرر الشافعي قبول السنن بصحة الإجماع فقد علمنا الوحي بالتواتر، والتواتر سابق على الإجماع، ووفد إلى علم الأصول من علم مصطلح الحديث. التواتر منهج في العلوم التاريخية ومعروف في كل الثقافات، تحدث عنه باسكال في نصه المشهور عن حريق لندن كما عرضه لانجلو أو سيجنوبوس في نقد المصادر في «مقدمة في الدراسات التاريخية». وشتان ما بين التواتر القديم والإعلام الحديث في صنع الرأى العام، وكل مقارنة حديثة لها مخاطرها.

أما شروط الآحاد فترجع إلى عدالة الراوي، ليس بهدف توسيع إطار السنة بل لإحكامها وضبط نقلها، وضع الشروط بهدف تصنيف خبر الآحاد وليس لتوسيع السنة ومن شروطه عدم مخالفة معنى المتن لمعنى أو تأويل، لشهادة العقل أو الحس؛ وهو ضبط خارجي بالإضافة إلى الضبط الداخلي. فالعقل والواقع كلاهما مقياس للصدق والآحاد في مستوى متوسط بين السنة المتواترة والقياس لأنه أقل من السنة وأعلى من القياس عند من يغلبون النص على الواقع مثل مدرسة الأثر، وأقل من السنة وأقل من القياس عند من يغلبون الواقع على النص مثل مدرسة الرأي، وكلاهما كفتا ميزان. إذا مال دق أحدهما ناقوس الخطر وذكر بالميزان الآخر. ولا يوجد صواب أو خطأ أو تقدمية ورجعية بالمعنى السياسي الشائع بل ميزان الاعتدال وعلم الميزان، وتقسيم السند إلى متصل ومرسل أو منقطع، لا يدل على خلط المفاهيم واضطراب المصطلح عند الشافعي فالمرسل يكون الانقطاع فيه من جهة الرسول، والمنقطع يكون الانقطاع فيه من الوسط، وأن قبول الشافعي لخبر الآحاد

التـــأويـــل

وتفضيله على القياس قبوله للمرسل احتمالات الخطأ يرجع إلى التمسك بالسنة قبل جمعها ولا يكشف عن «طبيعة مشروع يريد أن يصوغ الذاكرة على أساس الحفظ ومرجعية النصوص حصراً لدور العقل والاجتهاد وحرية الفكر» (٣٨). ليس مشروع الشافعى توسيع مجال النصوص لتضييق مجال الاجتهاد العقلى لأن النص عقل وواقع، والاجتهاد العقلى قائم على النص والواقع طبقا لوحدة النص والعقل والواقع، والخبر قطعى والقياس ظنى عند الشافعى وعديد من الأصوليين، فهل كلهم قرشيون أمويون؟ الخبر يولد العلم اليقينى الموضوعى فى حين أن القياس يولد العلم الظنى الذاتى، الأول خبر، والثانى اجتهاد، وهو نسق يقوم على الواضع والاحتمال والاعتراف بالجهد الإنسانى وبإمكانية الصواب والخطأ، بعيداً عن القطع والجزم العقائدى، حتى ولو كان باسم العقل، وإن إيثار أبى حنيفة إعطاء الأولوية القياس على اختلاف الروايات لايتطلب تجريح الشافعى واتهامه وجعله مسئولا عن سياسات الحزب الوطنى، حزب الوسط، دفاعا عن المعارضة، وتغليبا للأيديولوجى على الموضوعى وللسياسى على العلمى، وأن اختيار المؤلف طريق أبى حنيفة لا يستدعى تخطئة اختيار الشافعى بالضرورة.. فلا يوجد فى الفقه والاستدلال صواب وخطأ فالكل مصيب لأن الحق متعدد عند جمهور الأصوليين.

إن اختلاف الروايات له منطق للحل إما باختلافها فى دلالتها أو عند الصحابة فى العمل بها، ويزول بمعرفة أسبابه وهى إما عدم سماع السبب الموجب للأمر والنهى، وإما عدم بلوغ السنة الصحابى وإما اختلاف الصحابة فى التأويل. هل اختلافات السنن والتعارض بين النصوص ليس دورانًا فى حلقة مفرغة بل أنشأ علمًا جديداً هو علم التعارض والتراجيح وهو أحد فروع علم المنطق؟ فأسباب النزول فى الحديث غائبة فيه. ووصف الجيل الأول من الرواة بأنهم خلو من كل شروط الضعف الإنسانى موجود فى كل حضارة بنزعة التقديس والاحترام، فالسلف خير من الخلف، نظراً لقرب المسافة بين الأوائل من الوحى وبعد الأواخر عنه.

أما الإجماع؛ المصدر الثالث فهو منذ البداية وقبل عرضه «مفهوم على درجة عالية من الالتباس» (٣٩)، ويرجع هذا الالتباس إلى الخلط بين الإجماع فى التواتر والإجماع فى القياس، وهو ليس التباساً بقدر ما هو وضع طبيعى للإجماع بعد السنة وقبل القياس، وعلم الأصول فى بدايته لم يستقر بعد. والشافعى واضع هذا العلم قبل أن يتحول الإجماع فيما بعد إلى أصل مستقل متميز عما قبله وهو السنة وعما بعده وهو القياس، ويرى المؤلف أن الاجماع إهدار دور الخبرة الجماعية المنتزعة من جدل الجماعة مع واقعها الاجتماعى والتاريخى وذلك بإلغاء تاريخيتها وتحويلها إلى نص دينى ثابت المعنى والدلالة (٤٠) والحقيقة أن الإجماع السابق ليس ملزمًا للإجماع اللاحق فلكل عصر إجماعه، ولا تجتمع الأمة على ضلالة فاعتبار الإجماع تثبيتًا وتقليداً وإنكاراً للتغير والاجتهاد مزايدة فى التقدم. لم يجعل الشافعى الإجماع الزمانى الإقليمى مرادفا للسنة، له حجيتها، فهو أقل من السنة ولم يحصره فى السنة المتواترة، وبالتالى يعود ليأخذ باليمين ما سبق أن أعطاه بالشمال «لأن الإجماع بعد السنة واجتهاد عليها». (٤١) لم يحول الشافعى الإجماع إلى سنة تشمل الأعراف والعادات والتقاليد بل وإجماع الأجيال التالية التى هى سنن تاريخية تضيق الاجتهاد وهى الغاية الرئيسية من مشروع الشافعى فالقياس مصدر من مصادر التشريع فى حالة غياب الإجماع بل إن تغير الاجتهاد عند الشافعى بعد هبوطه إلى مصر، وهى النقطة الإيجابية التى كثر الاستشهاد بها على أولوية الواقع على النص اعتبرها المؤلف تشويشًا على حجية الإجماع وتشكيكاً فى وجوده على مستوى الأمة (٤٢) فمهما عمل الشافعى فهو مخطئ؛ أما أقوال الصحابة وعمل أهل المدينة فليست مصادرللتشريع بعدما استقر العلم. وما يهم فى علم الأصول هو بنيته وليس الاختلافات فيه لأنها موضوع علم آخر فرعى مستقل هو علم الخلاف.

وبعد أن أصبح الإجماع سنة، وأصبحت السنة كتاباً لم يعد للقياس دور لأنه تم إلحاقه أيضا بالنص الثابت إجماعا أو سنة أو كتابا فالأدنى يتأسس فى الأعلى.. تتأسس السنة فى الكتاب لأنها جزء من الوحى، ويتأسس الإجماع على السنة لأنه إجماع على رواية ويتأسس القياس على الإجماع لأنه اجتهاد على أصل سابق، وهو النص، من الإجماع أو السنة أو الكتاب، فالكتاب أساس كل شىء والسنة والإجماع والقياس فروع عليه.. هذا هو مشروع الشافعى؛ التأسيس إلى أعلى، الهرم مقلوبا.

ويعرف القياس بعد التمييز بين نوعين من الأحكام: الأول الحكم بإحاطة وهو المبنى على الظاهر والباطن، والثانى الحكم بغير إحاطة وهو الحكم المبنى على الظاهر فقط دون الباطن وهو القياس مثال الأول: أحكام الكتاب والسنة المتواترات منها والمشورات ومثال الثانى: أحكام القياس والاجتهاد. أما أحكام الأحاد، المتصل منها والمرسل فإنها قد تتفق مع القياس وقد لا تتفق فتتقدم عليه والقياس عند الشافعى هو طلب العلامات، اكتشاف حكم موجود بالفعل فى النصوص وجودا خافيا ومستترا مثل إيجاد القبلة، ويقوم على إيجاد الدلالات فى الخارج وهو ما سماه الشاطبى فيما بعد تحقيق المناط.. هكذا بدأ القياس الأصولى فى صورته الأولى؛ انتقال من الدليل/ العلامة إلى المدلول/ الحكم. وفى الكتاب نمطان من الدلالة : دلالة إبانة ودلالة إشارة «وينحصر كلاهما فى المماثلة والمشابهة على مستوى الوقائع التى يجرى القياس الحكم فيها، وهو تماثل يقوم على الكم أى علاقة القليل بالكثير فى التحريم عكس

العلاقة في الإباحة والتحليل؛ إباحة الكثير تعني إباحة القليل. قياس الشبه والنظر هو قياس العلة، القياس المباشر. أما قياس الأولى فيقوم على شبه الواقعة الجديدة مع واقعتين نصيتين مع اختلاف وجه التشابه في كل واحدة منهما. وقياس الأولى هو الاجتهاد الحقيقي وبالتالي يخرج قياس المماثلة وقياس النظر من الاجتهاد وتتدرج علاقة المشابهة من الوضوح إلى الغموض، كما تتدرج الدلالة من العام الشائع وينتهي إلى الخاص النادر من المماثلة (علاقة القليل بالكثير) ويتوسط بالمشابهة في معنى الحكم وعلته، وينتهي بالتشابه المركب المتعدد الأوجه كما هو الحال عند البلاغيين في الانتقال من الحسي إلى المعنوي ،تلك بدايات القياس الأصولي والعناصر الأولى المكونة للمنطق الإسلامي في مقابل المنطق اليوناني وكحلقة من تطور القياس قبل الشافعي عند اليونان وبعده حتى ابن تيمية، أما محاكمته باعتباره قياسا كميا ليس شبيها بمنطق بيكون أدمل أو رسل وأن العقل فيه ليس استقراء وجدة وثورة وإبداعا وتحررا فهذا إخراج للشافعي من سياقه التاريخي.

القياس إذن هو عمل العقل في التوسط بين النص والواقع، وهي الأبعاد الثلاثة للوحي ليس تضييقا وحصاراً لدور العقل فقد تكون النتائج متضمنة في المقدمات كما هو الحال في الاستنباط، وقد تكون موجودة في العالم الخارجي وهو الاستقراء، والقياس يحيل إلى الاثنين؛ إلى المقدمات الأولى في النص وإلى العالم الخارجي في تحقيق المناط. لم يوهم الشافعي بتوسيع دائرة القياس وتعدد ضروبه مع أنه ضيق ومحصور فلم يدخل أحد في قلبه وفتش في ضميره. القياس لديه ماعدا النص من كتاب أو سنة، واسع يشمل الإجماع والاجتهاد، وكل محاولات استنباط الدلالة، أما استناد القياس إلى أصل سابق فهذا لا يعني تضييقه أو حصاره، فكل استدلال يقوم على مقدمات أو أوليات أو مصادرات، ويصبح الشافعي ظاهريا يقصر القياس على اكتشاف ما هو موجود في الأحكام يتمسك بالنصوص ولا يقبل من القياس إلا مالا يعارضها. لذلك يرفض الشافعي الاستحسان عند أبي حنيفة لأنه اجتهاد خارج عن النص، وقول بالرأي والتشهي. القياس يستند إلى أصول ثابتة عكس الاستحسان. القياس مثل الإجماع والاستحسان يؤدي إلى الخلاف المكروه القياس ثبوت ووحدة، والاستحسان تنازع واختلاف، ولكن هل يتطلب تفضيل المؤلف للاستحسان عند أبي حنيفة تجريح الشافعي؟ ويدافع عن الاستحسان بأنه لايخالف نصا في كتاب أو سنة ويلجأ أيضا إلى مرجعية النصوص (٤٣)، ويحكم على الشافعي بأنه أسس العقل بإلغاء العقل بدليل نقده للاستحسان عند أبي حنيفة. وهذا ليس إلغاء للعقل بل خوف من تغليب الفرع على الأصل، وترك المصالح العامة بلا قاعدة فتختلط بالمصالح الخاصة، والشافعي ولوع بالتقنين والتعقيد ووضع الأصول العامة مثل أرسطو وإن اختلافات الصحابة في القياس ليست دليلا ضده دفاعا عن الاستحسان فقد أختلف فيه الصحابة أيضا.

فهل كبل الشافعي القياس بمجموعة من القيود أدت في النهاية إلى أن يكون مجرد استناد غير مباشر إلى النصوص، وبالتالي توسيع دائرة النصوص؟ إن القياس بطبيعته يقوم على أصل، والأصل نص، والنص واقع بدليل «أسباب النزول» و «الناسخ والمنسوخ». ليس القياس بمثابة المحظورات التي تجيزها الضرورات بل هو مصدر أصلي من مصادر التشريع، وينتهي المؤلف بحكمه إلى أن الشافعي يؤسس القياس على منطوق خطابه الظاهر، وهو في الحقيقة يؤسس سلطة النصوص في كل مجالات الحياة الاجتماعية والمعرفية، ويعلن عليه بيان الثورة الأول في الخاتمة: تحرر العقل من سلطة النص بلغة «نقد العقل العربي» أو تفكيك الخطاب الأشعري بلغة من العقيدة إلى الثورة فكتاب الإمام الشافعي، وتأسيس الأيديولوجية الوسطية هو المركب العضوي من كلا العملين (٤٤).

٤- الإيجاب والسلب.

ولكتاب «الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية» عدة فضائل منها:

أ- الابتكار والجدية والمنهجية والقدرة على صياغة العبارة العلمية؛ فالموضوعات جديدة ومبتكرة، وهو أهم شرط للبحث العلمي. يقول الباحث جديدا، وكل تحليل له إضافة إلى التراث العلمي العربي الإسلامي يفتح آفاقا جديدة في علوم التأويل والقراءة؛ يكشف عن إشكاليات القراءة وآليات التأويل ومكونات الخطاب الديني فاتحا بذلك مجالا جديدا للبحث العلمي يجمع بين النظر والعمل، بين الفكر والممارسة، بين البحث العلمي والتغير الاجتماعي، ويحمل هموم العالم وهموم المواطن. يحلل الخطاب الديني باعتباره موجها للواقع والسلوك ويتشكل فيه. الخطاب فعل بين فاعل ومفعول، توجيه من الامر إلى المأمور في الدين، ومن الحاكم إلى المحكوم في السياسة. ولا فرق بين الخطابين فالدين سياسة، والسياسة دين، يخضعان لبنية واحدة، الأمر والنهي، الصدق والنفاق، الصدق أن يكون ظاهر الخطاب مثل باطنه، والنفاق أن يكون ظاهر الخطاب غير ما يقصد إليه، فالنية هي التي توجه الخطاب.

ب- تحليل النص في آلياته واستخداماته كسلاح إيديولوجي فكري مذهبي، فالكتاب لاينطق إنما ينطق به الرجال نزولا إلى أرض الواقع في عصر تحول الإسلام فيه إلى نص، ما ينبغي أن يكون، تصور مثالي للعالم لاشأن له بالممارسات اليومية والصراعات السياسية. ومنهج تحليل الخطاب ولغة الخطاب منهج مضاء حاسم أشبه بمبضع جراح قدير يقوم بعملياته الجراحية لاستئصال الأورام في جسد الثقافة والمجتمع، وماذا يريد البحث العلمي أكثر من الموضوع المبتكر والمنهج السليم؟

جـ- تدل نماذج المؤلف على التزامه الاجتماعي بقضايا المجتمع مثل الميراث، الحرية (السيد والعبد)، العدالة الاجتماعية وتوزيع الثروة وليست أحكام الظراط وحلق عانة الميت كما يفعل فقهاء الحيض والنفاس. ويرجع الخلاف الفقهي والمذهبي إلى الخلاف في التوجهات الاجتماعية والسياسية مثل رفض الشافعي القياس في أمور الزكاة. يرجع النص إلى إطاره التاريخي وفي

ظروفه السياسية والاجتماعية بعد أن تحولت النصوص القديمة إلى مقدسات لا يمكن المساس بها أو دراستها أو تحليلها أو فهمها وبالأحرى نقدها وتجاوزها، ومن ثم يساعد على التحول من العقلية الأسطورية الاجتماعية السائدة إلى العقلية العلمية.. ويرد الصراع الفكرى، صوابا أو خطأ، بين أهل الرأى وأهل الحديث إلى الصراع السياسى بين الفرس والعرب (٤٥)، ومع ذلك لا ينسى تحليل الأفكار للكشف عن دلالتها أولا قبل الانتقال إلى مغزاها الاجتماعى والسياسى، انتقالا من الداخل إلى الخارج لتجنب الوقوع فى الرد الآلى للفكر إلى ظروفه التاريخية (٤٦) .. ومن هنا أتى هذا الطابع المميز للأعمال العلمية، الكتب الصغيرة، والمقالات المنشورة فى المجلات الثقافية أولا والعلمية ثانيا كطلقات رصاص يتوجه بها إلى الرأى العام، وليست الموسوعات الكبرى التى لا يقوى أحد على قراءتها ومجموعها يكشف عن وحدة الموضوع ووحدة المنهج وصب النتائج نحو هدف واحد.

د- إثارة الذهن ودفعه إلى التفكير بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع المنهج والنتائج، وهذا هو المطلوب فى الجامعة من أجل تكوين مدارس فكرية متباينة فتنشأ المعارضة الفكرية لدى الطلاب بعيدا عن منطق الاتفاق والتقليد والتكرار والحفظ، واللجان العلمية بطبيعتها مكونة أيضا من مدارس فكرية مختلفة، وهذا إثراء للعلم فى مصر.. لا يكفر بعضها بعضا، ولا يستبعد بعضها بعضا وإلا حدث فى العلم ما حدث فى السياسة واتفاق كل المحكومين مع رأى الحاكم، الحزب الواحد، والرأى الواحد، والتيار الواحد الذى لا وجود له، وفى حالة الركود الذهنى التى تعيشها الأمة يكون البعث على التفكير أحد شروط النهضة.

ومع ذلك فالكتاب أيضا به بعض النقائص مثل كل شيء فى الحياة أهمها:

أ- الإيغال فى المواقف الأيديولوجية حتى إنها طغت على الأحكام العلمية.. وفى الحقيقة هناك فرق بين الأحكام المسبقة والاختيارات الأيديولوجية والمواقف السياسية من ناحية وبين الافتراض العلمى الموجه للبحث من ناحية أخرى. الأولى ليست افتراضات علمية نسبية قد يثبت صحتها أو خطؤها بل هى أحكام قطعية وقناعات أيديولوجية ومواقف فكرية قطعية أى صحيحة على الإطلاق لأنها تعبر عن اختيارات الباحث المبدئى، والمواقف الأيديولوجية المسبقة تغليب للسياسى على العلمى ولهموم المواطن على هموم العالم، والعجيب اتهام الشافعى فى كل فكرة بأنه صاحب موقف إيديولوجى وسطى، وأنه تخلى عن العلم والعقل والموضوعية والتحليل لصالح المواقف الأيديولوجية المسبقة أى الاختيارات السياسية وإيثار الولاء السياسى على الأمانة العلمية، ويكثر من استعمال لفظ الأيديولوجى عشرات المرات كما يكشف عن ذلك تحليل المضمون مما يدل على أن اللفظ هاجس رئيسى عند الباحث قد يكتشف به هاجسا مضمراً مسكوتا عنه عند الشافعى. والأمثلة على ذلك كثيرة: رفع الأمويين الكتاب على أسنة المصاحف فى موقعة صفين خدعة أيديولوجية، تأويل الحكمة على أنها السنة، وتأويل العصمة بأنها انعدام الخطأ مطلقا لم يتم بعزل عن الموقف الأيديولوجى، فالايديولوجيا موقف كلي شامل سبق وظيفته ضم الأجزاء ومنها من منظور كلى شامل واحد. كما استعمل الشافعى آليات السجال الأيديولوجى بين الفرق الإسلامية خاصة المتكلمين بالرغم من كراهيته لعلم الكلام، مواجهة النص بمثله وتأويل النص المخالف وأن تأسيس السنة وحى لم يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجى، موقف العصبية العربية القرشية فى عصر لم تجمع فيه السنة بعد، وهو الموقف الذى كان حريصا على نزع صفات البشرية عن محمد وإلباسه صفات قدسية إلهية تجعل منه مشرعا. سيطرة السنة إذن موقف أيديولوچى، وجعل الخبر أساس العلم الموضوعى والقياس أساس العلم الذاتى يتضمن بعدا أيديولوچيا تقديما لسلطة النص على حرية العقل، وتصور الشافعى لجيل الصحابة خاليا من الضعف الإنسانى، جيل من الأبرار والأخيار والأطهار، هاجس أيديولوچى مع أنه موجود فى كل ثقافة وحضارة، ومسار النبوة فى التاريخ هاجس أيديولوچى كما هو الحال عند الحركة السلفية مع أنه استرجاع لخبرات الماضى وتركيز الشافعى على اللسان العربى أيديولوچية، وأمثلته على العموم لا تخلو من دلاله أيديولوچية مثل «الله خالق كل شيء» يحدد بشكل مباشر انتماءه الأيديولوچى فى صف القائلين بالجبر الرافضين لحرية الإرادة الإنسانية ولفعالية الإنسان فى اختيار أفعاله، وألفاظ العموم بها انتماء أيديولوچى والخلاف بين أهل الرأى وأهل الحديث خلاف أيديولوچى وليس خلافا فى المنهج والاستدلال إلا إذا كان كل خلاف فى الرأى خلافا أيديولوچيا له دلالات سياسية قريبة أو بعيدة وبهذا المعنى كلنا أيديولوچيون، لا فرق بين المؤلف والباحث والقارئ، وهناك حذر إيديولوچى فى مفهوم الإجماع، الإجماع فى التواتر والإجماع فى الاجتهاد. ومنع الشافعى القياس فى الزكاة موقف أيديولوچى وكذلك قضية توزيع الثروة واختلاف الصحابة عليها (٤٧)، وإنكار توسيع القياس تكريس إيديولوچى للنصوص وسلطتها، تعصبا للنص ونقدا للاستحسان (٤٨) وأن موقفه الأيديولوچى فى الفرق بين القياس والاستحسان، بين الوحدة والاختلاف مثل مفهوم الحاكمية فى الفكر السلفى المعاصر (٤٩).

ب- يستحيل التفرقة بين هموم العالم وهموم المواطن، فالباحثون التقدميون أو العلماء الوطنيون يحملون على كاهلهم هموم المواطن أولا ثم هموم العالم ثانيا. لذلك رفضوا أن يكون العلم حفظا وكتابا مقررا

ونقلا من القدماء أو من المحدثين، من التراث القديم أو من التراث الغربي. أحيانا تطغى هموم المواطن على هموم العالم.. فنحن نعيش فى عصر كدر من الصباح حتى المساء: قتل أطفال فلسطين، ذبح نساء ورجال البوسنة والهرسك، تدمير العراق وحصار ليبيا، عزلة مصر وتبعيتها سفك الدماء المستمر بين الإخوة الأعداء فى مصر والجزائر، الاعتداء على شعب الصومال، التوتر المستمر بين مصر من ناحية والسودان وإيران من ناحية أخرى، إسرائيل الكبرى، السوق الشرق أوسطية حيث تكون إسرائيل وتركيا والولايات المتحدة مركزها ومصر والعرب على الأطراف. كل ذلك يجعل المواطن يسيطر على العالم. ونحن فى ميدان العلوم الإنسانية أكثر حساسية بما يدور حولنا من الباحث فى العلوم الطبيعية ولا فرق فى ذلك بين الشافعى والمؤلف الصديق والعدو، فإذا كان الشافعى قد غلب هموم المواطن على هموم العالم فى عصره فإن المؤلف أيضا غلب هموم المواطن على هموم العالم فى عصره، وهو عصر مختلف عن عصر الشافعى كان عصر الشافعى ربما فى حاجة إلى تأليف القلوب، وهذا موقف حرصه إيمانا بحرية الاختيار وتعدديته والمؤلف ربما فى حاجة إلى بعض المواقف الحديثة ضد صيغ التوفيق فى عصره، وهذا أيضا أختياره الحر وقد كان بإمكان الشافعى أن يكون له موقف أكثر حدة فى عصره مثل موقف الخوارج والشيعة، وربما يكون هناك موقف فى عصر المؤلف أقل حدة منه، رغبة فى التأليف بين القلوب وإجراء الحوار الوطنى بين الإخوة الأعداء لا يوجد هنا خطأ وصواب أو مزايدة فريق على فريق فى العلم أو الوطن هناك اختيارات حرة طبقا لمسئوليات العلماء دون تجريح أو تخوين أمام ضمائرهم وأمام مجتمعهم وأمام التاريخ.

جـ - وتظهر فى الكتاب بعض الالفاظ الحديثة لا تتفق مع عبق الفقه القديم مثل أيديولوجية، قمع ، غموض، وضوح. تبدو ألفاظ الحداثة غريبة على مادة الدراسة فالإمام الشافعى مؤسس الأيديولوجية، وقد ظهر اللفظ فى الفكر الغربى فى القرن التاسع عشر عند الأيديولوجيين الذين يمثلون حركة رجعية مضادة للثورة الفرنسية ويحرصون على النظام القائم بعد عودة الملكية والطبقة الحاكمة وبقايا التراث القديم المنهار بعد اشتداد الفكر النقدى منذ الإصلاح الدينى وعصر النهضة، ويبدو أيضا جو الحداثة فى رفض الفقهاء لعصبية ذلك النظام وممارساته القمعية، كما يبدو أيضا فى استعمال لفظىّ الغموض والوضوح ضمن المبادئ اللغوية، كما يكثر من استعمال لفظ دلالة، دلالى، وكأنه مفتاح سحرى وارد من السيموطيقا الحديثة ولا تشير إلى أكثر من المعنى، فمستويات الدلالة لا تعنى أكثر من أنواع الخبر المتواتر والمشهور والآحاد. ومن مظاهر الحداثة تسمية الفكر الإسلامى الفكر العربى الإسلامى أو الإسلامى العربى أو العقل العربى طبقا للمحدثين المغاربة والشوام وتبعا لبعض المستشرقين.

د- ولفظ «توفيقى» والذى يسخر منه أحيانا ويقال «تلفيقى»، لفظ غريب على العلم والتراث. اللفظ ترجمة للفظ الأجنبى syncre ticisme وأصبح عنوانا لفلسفة فيكتوركوزان فى القرن الماضى من أجل جمع كل الفلسفات فى منظور روحى واحد، وروجّ له المستشرقون فى بيان الصلة بين الفلسفة الإسلامية والفلسفة اليونانية، فهو لفظ منقول من الوافد ومستعمل فى غير موضعه فى علم أصول الفقه وليس فى علوم الحكمة. ولماذا يكون الفكر التجزيئى أفضل بالضرورة؟ وضع الجزء فى مقابل الجزء بعقلية إما... أو، وضرب الأجزاء بعضها بعضًا، ويتم الانتقال من جزء، إلى جزء فالطرفان فى أية معادلة هما بالضرورة متناقضان كما هو الحال فى ثنائيات الفكر اليونانى والغربى: الصورة والمادة، النفس والبدن، الزمان والمكان، المثال والواقع، المجرد والعينى، الثابت والمتحول، العلة والمعلول، الجوهر والعرض، الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الفرد والمجتمع، الرأسمالية والاشتراكية، الإيمان والإلحاد إن جوهر الفكر الإسلامى هو الجمع بين الاطراف، والرؤية الكلية الشاملة للأجزاء، فالكل سابق على الأجزاء، والعام يسبق الخاص كما هو الحال فى التوحيد.. وظهرت هذه النظرة الكلية فى علم أصول الدين، وفى المقاصد والأحكام فى علم أصول الفقه، وفى الجمع بين الحكمة والشريعة، بين أفلاطون الالهى وأرسطاليس الحكيم فى علوم الحكمة، وفى وحدة الوجود فى التصوف، وهناك خلط بين الموقف الفكرى والاستعمال السياسى فيما يسمى بالوسطية بدت التوفيق فى حين أنها النظرة الشاملة والجمع بين الأطراف، أما الوسطية السياسية فهى دفاع عن الأمر الواقع ضد تيارات المعارضة المتهمة بالتطرف، ولماذا المواقف الحديثة فى الفكر والاقتراب منه بمنطق مانوى ثنائى يقوم على الصراع بين النور لظلمة الخير والشر، الحق والباطل، الصواب والخطأ ، النفس والبدن؟ إن روح المؤلف أقرب إلى الفكر الشيعى والخارجى؛ فكر المعارضة السياسية والمواقف الحديثة؛ إسقاط الحاضر على الماضى بدل أن تكون المعركة مع الحاضر. وفى المواقف الحديثة يغيب الحوار لصالح منطق الفرقة الناجية.

هـ- ويقوم الكتاب على مفهوم تقليدى للنص يعلم المؤلف عدم سلامته ولكنه يتعامل معه حتى يسهل نقده وهو لا وجود له عند المتخصصين، وهو أن النص كلام وصياغة وعبارة وقضية ثابتة لا تتغير، بها صفة الإلزام والأمر، فى حين أن النص على عكس ذلك تماما. النص إجابة على سؤال يفرضه الواقع بدليل «أسباب النزول»، ويتغير بتغيره بدليل الناسخ والمنسوخ وبدليل تطور الوحى فى التاريخ نسخا للشريعة السابقة بالشريعة اللاحقة، ويحتوى على مبادئ عامة فى حاجة إلى تخصيص طبقا للزمان والمكان وظروف كل عصر. وهو خاضع للتأويل العقل يتفاوت فى فهمه العقلاء، وخاضع للتأويل طبقا للمصلحة، فالمصلحة مصدر التشريع، كما أن الواقع نفسه نص، «ما رآه المسلمون حسن فهو عند الله حسن»، يسمح بالقدرات الفردية مثل الرفض، ويتوقف كلية إذا ما تسبب فى ضرر فلا ضرر ولا ضرار، والضرورات.. تبيح المحظورات، التعارض إذن بين النص والواقع تعارض وهمى من أجل الجدال السياسى. النص واقع والواقع نص.

التأويل

و ـ ويكثر الاستطراد بالروايات من أجل زيادة حدة الصورة السلبية للشافعى وهى صحيحة بالنسبة لأصحاب الحديث وكذلك الاستطراد فى الروايات التى تعطى صورة إيجابية لأهل الرأى وفى مقدمتهم أبو حنيفة ويتكرر الحدس الرئيسى فى الكتاب كله؛ توسيع نطاق السنة، جعلها مصدرا مستقلا، الهاجس الأيديولوجى عند الشافعى، الوسطية، تضييق نطاق الاجتهاد.. إلخ مما يدل على أنها مواقف مسبقة و«لازمات»، ليس فقط فى هذا الكتاب بل فى كل المؤلفات، فالباحث يكرر نفسه، ويعبر عن معتقداته بمناسبة البحث.. المؤلف هو الكاسب وموضوعه هو الضحية.

ز ـ والشافعى باستمرار مجرح ومخون، يفتش المؤلف فى ضميره، وهو ما يعانى منه عندما يفتش الآخرون فى ضميره للكشف عن نواياه غير المعلنة مع افتراض سوء النية فى كل ما يكتب، وكأنه يهدف إلى غير ما يعلن وأن لكلامه ظهراً وبطناً، فهو أموى سلطوى قرشى عروبى مناهض للعقل والاجتهاد، باحث عن عمل وربما مرتزق يريد أن يقبض ثمن تأييده للأمويين، توزع الاتهامات عليه هنا وهناك، ولماذا الترفع على التراث وإلقاء الاتهامات حوله كما يفعل الاستشراق؟ لم أخذ موقف المتخارج عنه وكأننا لسنا جزءا منه وهو جزء منا، مسئولون عنه ومكونون فيه، نقبل عثرات العلماء ونصحح مواقفهم باحترام كامل، نفرح باتفاقنا معهم ونعذرهم فيما اختلفنا فيه دون شق ضمائرهم أو افتراض سوء النية؟ لم افتراض التدليس والتمويه فى العالم؟ ولم افتراض التآمر من العالم وفى التراث؟ التآمر فى سقيفة بنى ساعدة على السلطة السياسية، والتآمر على القرآن بتثبيت النص، والتآمر على السنة بالتدوين. إن الموقف من التراث القديم ليس اكتشاف التآمر فيه بالرغم من أن التاريخ مسرح الأحداث، فليست وظيفة الباحث الشرطى أو موظف الأمن العام أو رجل المخابرات بل مهمته إعادة توظيف هذا التراث وإعادة توجيهه وصبه من جديد فى قضايا العصر طالما أنه مازال حيا فى وجدان الناس، وهو دور السياسى والمثقف والشعبى وعالم الثورة والخبير بقوانين التاريخ، حتى ولو كان التراث قد تم تكوينه فى البداية بتآمر أى نتيجة للصراع السياسى، وهو أمر طبيعى فى المجتمعات إلا أنه تحول إلى بنية فكرية وذهنية ونفسية عبر التاريخ والتربية والثقافة.. عندئذ تكون مهمة الباحث تفكيك البنية أو إعادة بنائها أو إعادة توظيفها أو خلق بنية جديدة أكثر تعبيرا عن مطالب العصر وحاجاته. هناك منذ البداية هجوم شديد على الشافعى فى كل شىء؛ فى الكتاب وتأصيل لغته، وفى السنة التى تستمد مشروعيتها من الكتاب، وفى الإجماع على التواتر، وفى القياس المحاصر بالأصل السابق؛ وهو متناقض مع نفسه حين أسس السنة وحيا ثم فصل بينها وبين القرآن على مستوى الناسخ والمنسوخ، تناقض ظاهرى أو فعلى، بل يوقع المؤلف خصمه الشافعى فى تناقض إن لم يتناقض هو مع نفسه بإرادته. يؤكد أن السنة أصل مستقل ويجعلها ناسخة للقرآن، ويؤكد دور السنة حتى إنه انتمى إلى مدرسة الحديث رغم اعترافه بمشروعية القياس، والحقيقة أنه لا تناقض بين متناقضين. الإنسان نفس وبدن، والكون ثابت ومتحول. يبدو أن المؤلف راح ضحية المواقف الحديثة فى عصره، وهو موقف سياسى أيديولوجى وأصبح أسير العقل الأوروبى التجزيئى الذى يرد الكل إلى أحد أجزائه: العالم إما مثال أو واقع، المعرفة إما حسية أو عقلية، الاقتصاد إما رأسمالى أو اشتراكى، السياسة إما ديكتاتورية أو ديمقراطية.. بل ويدخل المؤلف فى سجال مع الشافعى يبارزه وجها لوجه ليكشف آلياته الباطنية وأنه يظهر غير ما يبطن، فالكتاب حجاجى منذ البداية، يتعامل مع الشافعى باعتباره خصما. يعرف المؤلف الحقيقة مسبقا يهدف إلى إيقاع الشافعى فى شر أعماله. لم يبق للشافعى بعد ذلك كله ميزة واحدة، فضل واحد، تحويل الاستدلال إلى منطلق وبداية الفكر الإسلامى الأصيل ووضع علم أصول الفقه كما وضع سيبويه علم النحو، والخليل بن أحمد علم العروض. كل ما فى الشافعى خطأ؛ فكره وحياته ووجوده ياليته مات قبل هذا وكان نسيا منسيا! صحيح أنهم رجال ونحن رجال نتعلم منهم ولا نقتدى بهم ولكن ليس إلى حد إنكار الجميل وإلا ما حدث تراكم حضارى ولا بقى تراث ولا استمرت أمة. كلنا فينا من الشافعى ومالك وأبى حنيفة وابن حنبل كما أن فينا من الاشعرى والغزالى وكل أشرار الدنيا وشياطين التاريخ لقد حمل المؤلف الشافعى أوزار التاريخ، الماضى والحاضر وتربص بالشافعى فى كل مقال، واكتشف أنه كله من أوله إلى آخره أخطاء فى أخطاء!

ح ـ كتاب «الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»، أقل كتب المؤلف أحكاما مقارنة بثلاثيته العلمية الأولى: «الاتجاه العقلى فى التفسير عند المعتزلة»، و«التأويل عند ابن عربى»، و«مفهوم النص» الذى بلغ فيه ذروة الإحكام والتدقيق، فهو كتاب سريع محمل بالأحكام المسبقة ينقض الأحكام، كتب للجمهور العريض وليس للعلماء المتخصصين، يظهر فيه كثير من الخلط بين العلم والسياسة، بين هموم العالم وهموم المواطن، بين التأصيل العلمى والبيان الصحفى، لا يضع الشافعى فى مقارنة مع المالكية والحنبلية طرفى النقيض حتى يظهر الإطار الفكرى الذى يتحرك فيه الشافعى باستثناء أبى حنيفة حتى يظهر الشافعى نصيا وأبو حنيفة عقليا، ويختار الباحث الثانى ضد الأول ولا يضع الشافعى فى تاريخ علم الأصول، بداياته الأولى فى علم اللغة والحديث قبل «الرسالة»، وتطوره اللاحق بعد الرسالة، فالعلم بنية واحدة تكشفت فى التاريخ. يخرج من «التراث والتجديد» ويعتمد على بعض مقولاته ويصبح تضخما

فى بعض جوانبه أو تفريعة عليه أو تحويدة منه، نرجو أن تعود إلى الطريق السريع الأكثر أمانا والأقل خطورة، والأيسر سبيلا.

رابعا: نقد الخطاب الدينى أم تحليل الخطاب المعاصر؟

كتاب «نقد الخطاب الدينى»(٥٠) يضم ثلاث دراسات (٥١) الأولى «الخطاب الدينى المعاصر، آلياته ومنطلقاته»، والثانية «التراث بين التأويل والتلوين، قراءة فى مشروع اليسار الإسلامى»، والثالثة «قراءة النصوص الدينية، دراسة استكشافية لأنماط الدلالة» وكل دراسة تتعرض لتيار فى الفكر الإسلامى المعاصر. الدراسة الأولى اليمين غير الحكومى، والثانية لليسار الإسلامى، والثالثة لليسار العلمانى الذى يمثله المؤلف نفسه بعد أن كان فى البداية أحد ممثلى اليسار الإسلامى (٥٢) الأولى تمثل الموضوع والثانية تمثل نقيض الموضوع، والثالثة تمثل المركب بين الموضوع ونقيضه والحل. اليسار العلمانى هو الحل! والحقيقة أن اليمين الدينى أكثر تعقيداً، فهناك خطاب المؤسسة الدينية الرسمى الممثل فى الأزهر (**طنطاوى**) وهناك خطاب الدولة الرسمى الممثل فى أجهزة الإعلام، و (**الشعراوى**) وهناك الخطاب الإسلامى المعارض الذى يضم بدوره عدة تيارات مختلفة يجمعها جامع ولكن تتمايز فيها الأصوات ويقترب البعض منها وهو الإسلام المستنير. **كمال أبو المجد، طارق البشرى، فهمى هويدى** إلى اليسار الإسلامى بينما يقترب البعض الآخر (**محمد الغزالى، محمد عمارة**) إلى اليمين الدينى، ومن الظلم وضع **سيد قطب** فى اليمن الدينى وهو فى مرحلته الاجتماعية صاحب «العدالة الاجتماعية فى الإسلام» و «معركة الإسلام والرأسمالية»، و «السلام العالمى والإسلام»، أما اليسار العلمانى فهو خصيم للفكر الدينى وليس أحد تياراته، لليمين الدينى ولليسار الإسلامى فى آن واحد، وأخذ من اليسار الإسلامى أحد ممثلين دون بقية ممثلى الإسلام المستنير (**محمد سليم العوا، محمد رضا محرم**)، وهناك تيار دينى علمانى، إسلام مستنير علما فى حلقة الوصل بين اليسار الإسلامى واليسار العلمانى ولم يتم التطرق إليه إلا عرضا (**محمد أحمد خلف الله**). وليس الخطاب الرسمى للدولة؛ خطاب الأزهر وخطاب اليمين الدينى أى المعارضة الدينية، خطابا واحدا.. فالخطاب الرسمى للدولة إعلامى دعائى يبرر قرارات الدولة، خطاب شيخ الأزهر ومفتى الديار المصرية وأجهزة الإعلام وحديث الروح وأحاديث الجمعة وصفحات الفكر الدينى، أما خطاب المعارضة الدينية (**فهمى هويدى، عادل حسين**) فهو خطاب معاد لخطاب الدولة وللخطاب العلمانى فى آن واحد، كما يضم اليسار الإسلامى المصنف يساراً أكثر منه إسلامياً، مجموعة من الخطابات المتباينة: إسلامى (**حنفى**) والعلمانى (**خليل عبدالكريم**).. وهناك فى الخطاب الرسمى الحكومى أقصى اليمين (**الشعراوى**) الذى يسجد لله فى هزيمة ١٩٦٧ لهزيمة الشيوعية والإلحاد أمام إسرائيل من اليهود أهل الكتاب، فيضيع دم الشهداء هدرا ولا يبدى رأيا فى كامب ديفيد لأنه لا يدخل الدين فى السياسة وكل فكره سياسى تحت غطاء دينى «ويصادر الآداب والفنون كما فعل فى «أولاد حارتنا» و «الآيات الشيطانية»، وتغيير رواية عبث الأقدار **لنجيب محفوظ** إلى عجائب الأقدار والهدف من تحليل الخطاب الدينى المعاصر استئناف معاركه، مثل معركة **طه حسين** «فى الشعر الجاهلى» ومعركة **محمد أحمد خلف الله** فى «الفن القصصى فى القرآن الكريم». والحقيقة أن معركة **طه حسين** كانت ترديدا لبعض أحكام الاستشراق والصراع فى فرنسا فى الربع الأول من هذا القرن بين المدرسة التاريخية والمدرسة الأسطورية منذ **هيجل وشتراوس** فى ألمانيا حتى **رينان وكوشو** فى فرنسا، ويرى المؤلف أن المعركة لم تكن معركة الشعر بل معركة قراءة النصوص الدينية طبقا لآليات العقل الإنسانى التاريخى لا العقل الغيبى الغارق فى الأسطورة، أما معركة «الفن القصصى فى القرآن» للدكتور **محمد أحمد خلف الله** فهى أوقع وأدل لأنها تمس الفكر الدينى. منعت الرسالة من المناقشة ومنع المشرف عليها الشيخ **أمين الخولى** من حق الإشراف على الرسائل، وقد فتحت هذه المعارك الباب للسجال بين الخطاب الدينى والخطاب العقلانى، بين الخطاب الأسطورى الذى يجعل التقوى تجلب البركة والربح الوفير والخطاب العقلانى النقدى، ومع ذلك، الدين عنصر أساسى فى نهضة الأمة والسياسة حتى لا يتم الحكر على الفكر باسم الدين متذرعا بالسياسة فالدين للحياة دون الجمع بين السلطتين الدينية أو باسم السياسة متذرعا بالدين.

١ ـ الخطاب الدينى المعاصر آلياته ومنطلقاته الفكرية(٥٣):

وتعرض هذه الدراسة إلى موضوعين رئيسيين: الأول، آليات الخطاب والثانى، المنطلقات الفكرية، وآليات الخطاب خمس مستمدة من خصائص فكر الجماعات الإسلامية فى مصر وهى:

أ ـ التوحيد بين الفكر والدين، وإلغاء المسافة بين الذات والموضوع، بين الإنسان والله، فكل فكر فى التاريخ هو دين خاصة الفكر الرسمى. أما الفكر المعارض فهو خارج على الدين. وتتصل هذه الخاصية بالخامسة؛ إهدار البعد التاريخى. لذلك يستشهد المؤلف بحديث «أنتم أعلم بشئون دنياكم»، ويقول **على ابن أبى طالب** عن القرآن «إنما هو خط مسطور بين دفتين لا ينطق، إنما يتكلم به الرجال»، أو ما قاله أحد رموز الفكر الإسلامى كما تكونوا يكون دينكم. لا يوجد إسلام اجتماعى سياسى لصالح الحاكم وآخر لصالح المحكوم، تأويل الأغنياء وآخر تعبير عن الفقراء ولكن هناك إسلام واحد جامع مانع لكل العصور ولجميع الطبقات.

ب ـ تفسير الظواهر كلها يردها إلى مبدأ أو علة أولى، سواء كانت الظواهر الطبيعية أو الظواهر الاجتماعية – وهو التيار الغالب – والموروثة فى الخطاب الأشعرى الذى لم يستطع أصحاب الطبائع من المعتزلة إيقافه ولا أصحاب التجريب والاعتبار فى العلوم. وهذا هو هدف «من العقيدة إلى الثورة» لتفكيك الخطاب الأشعرى الذى يوقع فى الجبرية الشاملة والحاكمية بالرغم من قوله بالكسب وهو أقرب إلى الجبر منه إلى حرية

التأويل

الإرادة وخلق الأفعال. وتكون النتيجة التوجه إلى العلم الغربى القائم على العلاقة الضرورية بين العلة والمعلول على الأقل فى صياغات العلم التقليدى.

جـ - الاعتماد على سلطة السلف أو التراث وقدسيته مثل النصوص الأولى وهذا هو الهدف من تفكيك التراث وإعادة بنائه ونقد سلطة التراث التى تعتمد عليها السلطتان الدينية والسياسية.

د - اليقين الذهنى والحسم الفكرى القطعى ورفض الخلاف فى الأصول مما يمنع من التعددية والحوار. وقد يتزاوج هذا مع التعصب والحنق والتشدد والعنف فى رفض حق الاختلاف، وقد ينتهى إلى تكفير المخالفين فى الرأى.

هـ - إهدار البعد التاريخى والبقاء على الماضى؛ عصر الخلافة الراشدة أو العثمانية التركية ضد أية محاولة لإثبات تاريخية الفكر الإسلامى قبل أن يتحول إلى بنية. وهناك نماذج عديدة على ذلك مثل مصطلح الجاهلية الذى يطلق أيضا على جاهلية القرن العشرين، مع أنه يمكن مد الدلالات وتحويلها إلى بنية توجد فى أى عصر.

وهى آليات صحيحة تقل أو تكثر عن خمس، نضيف عليها خمساً أخرى مثل: جدل الكل ولا شىء، العمل السرى لا العلنى، غياب العقل والحوار وسيادة التعصب والتسلط، تغيير المجتمع عن طريق تغيير السلطة، تطبيق الشريعة بمعنى تطبيق الحدود ومطالبة الناس بواجباتهم قبل إعطائهم حقوقهم(٥٤). والحقيقة أنه لا فرق بين هذه الآليات فى الفكر الدينى وبينها فى الفكر العلمانى بكل اتجاهاته: القومى، والليبرالى، والماركسى. هى سمات الفكر فى المجتمع المتخلف وفى الثقافة التقليدية. وقد تنطبق على الفكر الجذرى وليس على الفكر المستنير، العاقل المفتوح الذى يقبل الحوار والرأى الآخر.. والمنطلقات الفكرية اثنان: الحاكمية والنص. والحاكمية فى حقيقة الأمر لا تفهم إلا فى سياقها النفسى والاجتماعى والسياسى والتاريخى؛ فهى مقولة دفاعية حماية للنفس وهجومية لتقويض النظام القائم؛ هى سلاح عملى أكثر منها مقولة نظرية، أهميتها فى فعلها وأثرها وحربها ضد النظم القائمة. أما تعريفها بأنها التوحيد بين السلطتين الدينية والسياسية فهو ملؤها بمضمون نظرى ليس فيها ووافد من التجربة الغربية الحديثة. وتأصيلها تاريخيا فى التحكيم ورفع المصاحف على أسنة الرماح، وقول «لا حكم إلا لله» كخدعة سياسية تعى الحاضر بإرجاعها إلى الماضى. إنما تعنى الحاكمية رفض الأنظمة القائمة المتهاوية قومية كانت أو ماركسية أو ليبرالية بعد فشل الأيديولوجيات العلمانية التحديث وكفر بالعقل والعقلانية، وبالحزبية والتعددية، وبالاشتراكية العربية والعلمية بعد اضطهاد الحركة الإسلامية خاصة الإخوان فى مصر وما لاقاه أعضاؤها من أهوال التعذيب فى السجون.. فإذا كان الإنسان قويا فالله أقوى، وإذا كانت العلمانية قد أدت إلى مزيد من احتلال الأرض وقهر المواطن وفقر الناس وتمزيق الأمة والاعتماد على الغرب، والتخلف والتشتت والتغريب وسلبية الجماهير فإن «الإسلام هو الحل»، القادر على تحقيق مطالب الأمة فى الحرية والتحرر والاستقلال والتنمية والمساواة والعدالة الاجتماعية. وإذا كانت الحاكمية تنفى التعددية والديمقراطية وتؤمن بالحزب الواحد فهى مثل التيارات السياسية فى عصرها، فأزمة التعددية والديمقراطية عامة عند الجميع، ولا فرق بين خطاب الدولة السياسى وخطاب الجماعات الدينية فى الحاكمية أى الاستئثار بالسلطة واستبعاد الخصوم.. كلاهما يكشف عن خطاب دكتاتورى محايد للخطابين السياسى الرسمى والدينى المعارض، علاقة أعلى بأسفل، سيد بعبد، وليست علاقة أفقية بين حاكم ومحكوم، بين مواطنين أحرار، فالصراع حول تمثيل الحاكمية لا حولها.

صحيح أن سيد قطب فى «معالم فى الطريق»هو منظر الحاكمية ولكن بعد الصراع السياسى مع الناصرية حول الحكم(٥٥). كان خطاب قطب الاشتراكى هو ما تم تنفيذه فى ثورة يوليو فى الستينيات ولكن الصراع كان على السلطة؛ فالعداء لثورة يوليو لم يبدأ إلا بعد ١٩٥٤. وتعاون بعض الإخوان مع الثورة كان إيثارا للمنصب على المبدأ، وخطأ الإخوان فى رفض التعاون طلبا للسلطة كلها. كان قطب يريد تحطيم شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة لأنها علمانية، ضمن الإسلام وليست نابعة منه، ينفذها الليبراليون والماركسيون والبعثيون، ليست مقدسات أو مطلقات، وشتان ما بينها كشعار وبين المواقع كتطبيق: السجون، الطبقة الجديدة، الفرقة بين الأنظمة التقدمية والأنظمة الرجعية. الحاكمية إذن أكبر رد فعل على عبد الناصر وتسلطه كما أن صفات الإمام عند الشيعة رد فعل على صفات الإمام عند السنة. لا يمكن فهم خطاب سيد قطب إذن إلا فى إطار الصراع بين الإخوان والثورة. يكفر الدولة لأن الدولة تكفره، يرفض الدولة لأن الدولة ترفضه، يحكم بجاهلية الدولة لأن الدولة تجهّله. يريد تغيير المنكر باليد لأن الدولة تطارده وتستعمل العنف ضده. عنفه عنف مضادّ ضد العنف الأول المبدئى. عنفه عنف محرر ضد عنف الدولة القاهر. ليس تغيير المنكر باليد جريمة بعد الموعظة باللسان والنصيحة للإمام واللجوء إلى القضاء، ولكنها ليست يدا فردية بل خروجا جماعيا على الإمام بقيادة قاضى القضاة، أما أثر المودودى عليه فهو قانونى خاصة وأن قطب لم يقرأ كتاب «المصطلحات الأربعة» للمودودى إلا متأخرا(٥٦).. وقد كان يعبر أيضا عن الصراع بين المسلمين والهندوس وضرورة المفاصلة. كانت هذه الثنائية عند قطب حتى فى خطابه الاشتراكى الأول فى التعارض بين الإسلام والرأسمالية كما هو الحال فى «معركة الإسلام والرأسمالية»، وهى ثنائية سائدة فى الخطاب الوطنى كله قبل

١٩٥٢ ضد الإقطاع والاستعمار والقصر وفساد الأحزاب؛ فالدين بديل عن القومية كهوية للمسلمين فى الهند، والأممية أرحب وأوسع من الرقعة الجغرافية. إن ثنائيات الحاكمية هى ثنائيات موروثة بين العلم والجهل، القدرة والعجز، الحكمة والهوس، تغذى ثنائيات العصر الناتجة عن المقاومة والقهر.

وينقد المؤلف الحاكمية ويبين خطورتها لأنها تهدد العقل، وتصادر الفكر على المستويين العلمى والثقافى، وتؤسس أشد الأنظمة السياسية رجعية وتخلفا دون تحليلها فى إطارها النفسى والاجتماعى والسياسى. الحاكمية أزمة وجودية وليست مفهوم مثقفين، سجون ومعتقلات وتعذيب وليست تحليلات النخبة المزايدة، ويبين أن وجود الأقليات المسيحية فى العالم الإسلامى مانع من تطبيق الحاكمية فى حين أن مفهوم الأقلية غير وارد فى النظام الإسلامى الذى يقوم على المساواة فى الحقوق والواجبات بين الجميع داخل الأمة والوطن الواحد. ويرفض المؤلف المواقف الحدية لسيد قطب وفى الوقت نفسه يعيب على الشافعى إيديولوجيته الوسطية. فلا الحد مقبول ولا الوسط مقبول. والمؤلف حدى المواقف مثل قطب، حد يرفض حدا.

والمنطلق الثانى النص.. صحيح قد تمت صياغته طبقا لتاريخية اللغة ولكن دون التخلى عن استقلال المعنى وإلا تغيرت المعانى بتغير اللغة. ويتجدد فهم النص طبقا للظروف المتجددة وليس فقط طبقا للغة وحدها. وهذا أيضا لا يعنى إنكار وجود حقائق إنسانية عامة وشاملة ثابتة يتم تحقيقها على أوجه متعددة فى الزمان والمكان. للنصوص الدينية بعض الجوانب الثابتة وهى المعانى الإنسانية الشاملة قد تختلف من عصر إلى عصر. النص له مستويات عدة ابتداءً من كونه كلامًا مثل حقوق الإنسان، ولها جوانب تطبيقية قبل الإعلان عنه – وهو الثابت – إلى الكلام المعلن عنه فى لغة وزمان ومكان وبيئة وثقافة وشعب وهدف وتاريخ يفهمه الناس طبقا لمستواهم الثقافى وهو متغير(٥٧). النص هو الظهور. وما لا يظهر فى النص يكون خاضعا للاجتهاد كما هو الحال فى الفقه، خاصة فى التشريعات التى ارتبطت بوقتها مثل قوانين الميراث والزواج. المهم روح الشريعة التى طورت المجتمع العربى من العصر الجاهلى إلى صدر الإسلام، والمطلوب تطويره من صدر الإسلام حتى الآن، لا فرق بين فقه شيعى وسنى. والنص نفسه ليس سلطة خارجة عن المجتمع ومصالح الناس، فهو نفسه واقع بدليل «أسباب النزول، والناسخ والمنسوخ». المهم عدم الوقوع فى حرفية النص وفى عبودية النص وفى تقديس النص بناء على تخلف المجتمع الذى مازال يعلم فى المدارس فقه الجوارى وأهل الكتاب. هذان المنطلقان الحاكمية والنص يغذيان بعضهما البعض، أشبه بدائرة مغلقة، تقوم الحاكمية على النص ويتحول النص إلى سلطة الحاكمية.

وفى النهاية، تمتاز الدراسة كالعادة بالبراعة فى التحليل، والجرأة فى أخذ المواقف والقدرة على كشف المستور.. تدخل فى سجال مع المعاصرين كى تكشف زيف الخطاب السائد، وتقوم على تحليل النصوص وتقديم القرائن بعيدا عن الخطابيات والإنشائيات والمواقف الانفعالية، إسهامًا فى حركة التنوير الثقافى المعاصرة.

ولكن تحليل الخطاب فى الحياة اليومية، الخطاب الإعلامى ومقالات الصحف، والعواميد الثابتة، والأحاديث التليفزيونية يجعل الدراسة أقرب إلى علم اجتماع الثقافة وتحليل الخطاب التطبيقى دون مناهج تحليل الخطاب فى العلوم الاجتماعية مثل تحليل المضمون. غاب **عبد القاهر الجرجانى وسيبويه وابن جنى وحازم القرطاجنى** والبلاغيون القدماء حتى طغى الجانب التطبيقى المعاصر على الجانب النظرى القديم، وتغليب هموم المواطن على هموم العالم. كما تم التأرجح بين الآليات والمنطلقات، فالآليات الخمس يمكن أن تكون منطلقات، والمنطلقان الاثنان يمكن أن يكونا آليات خاصة – وقد كان عنوانها السابق فى نشرتها الأولى «الأسس الفكرية والأهداف العملية»، كما أن ميزان التعادل بين تحليل القديم وتحليل الجديد لم يتم حفظه باستمرار. أحيانا يطغى تحليل القدماء ويتم الاستطراد فيه والموضوع معاصر، وأحيانا يطغى تحليل المعاصرين والموضوع قديم. يوضع الخطاب المتطرف والمعتدل فى الخطاب نفسه، فلا فرق بين الخطابين إنما هو توزيع أدوار. الخطاب المتطرف استراتيجية والخطاب المعتدل تكتيك.. يهدف كلاهما إلى السلطة بطريقتين، بالقنبلة والقلم، بالعنف والحوار، وهو حكم قاس يقوى الخطاب المتطرف بتوحيده، ويحيل المعتدل إلى متطرف طبقا لرؤية الاخرين له مع أن الحنكة الفكرية فى توسيع رقعة الخطاب المعتدل وتضييق مساحة الخطاب المتطرف حتى يمكن توسيع قاعدة الحوار والتفاهم بين كل أنواع الخطاب الدينى والسياسى، فينشأ القلب ونقله بين الأطراف وهامشيتها. هناك تيارات عديدة داخل الفكر الإسلامى، يمين ويسار ووسط، والخلاف بينهما أشد من الخلاف بين السلفية والعلمانية. الاعتدال والتطرف فى ناحية والفقهاء والوعاظ فى ناحية أخرى. كلاهما خطاب معارضة ضد السلطة. لذلك يقابل المؤلف الخطاب المتطرف بخطاب متطرف مضاد، فلا يفل الحديد إلا الحديد. ويستعمل المؤلف لفظ الأيديولوجى وكأنه تهمة كما فعل ذلك من قبل فى «الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»، مع أن التحليلات كلها تكشف عن البعد الأيديولوجى فى الخطاب العربى المعاصر. الأيديولوجى هو الذى يجمع بين النظر والعمل، بين العلم والوطن عبد الباحث والمبحوث على حد سواء. ليست الأيديولوجيا ضد العلم كما هو الحال عند ماركس فى الأيديولوجية الألمانية وكما فهمها الأيديولوجيون الرجعيون بعد عودة الملكية فى فرنسا، **دى بونالد، دى ساسى** ، وبطبيعة الحال تحمل الجماعة الإسلامية أيديولوجية مناهضة لأيديولوجية الدولة، وفى نفس البنية السلطوية والاستبعاد المتبادل. الحاكمية خطاب أيديولوجى ونقد الخطاب الدينى خطاب أيديولوجى. الصراع الأيديولوجى واقع فى صراع الخطابات

السياسية. وهدف كل تيار سياسى تحويل الأيديولوجية إلى واقع، وتسكين الإنسان فى جب السلطة، أية سلطة. إنما الرواة فـــقط وبسبب التواتر رواة وليسوا أيديولوجيين. وشروط الرواية الصحيحة العدل أى الوعى الخالى من كل أحكام مسبقة أو الأهواء أى الأيديولوجيات، وأخيرا، ليست القضية نقد الخطاب الدينى ورفض المصالحة معه، واستبعاده وإزاحته بل الدخول فى حوار معه لإيجاد أرضية مشتركة تجمع الخطاب العربى المعاصر فى هدف مشترك، وطموح بعيد، يمثل حلما عند الجميع «ولا سبيل أمامنا إلا أن نسعى فى تأسيس العقل»[٥٨]، ونقل المحور الرأسى الذى يسود الخطاب المعاصر إلى المحور الأفقى. ليس التحدى هو الاستبعاد بل الاستقطاب وعدم توريث العداوة والبغضاء والوقوع فى التحزب والتعصب والصراع بين مطلقين، والدخول فى جدل الأبيض والأسود، الحق والباطل كما هو الحال فى المنطق المانوى والشيعى. التغيير من الداخل أفضل من الرفض من الخارج وتطبيق حد السرقة على اللصوص والنصابين وليس على الفقراء والمحتاجين كما يقول ابن القيم أجدى حاليا من رفض تطبيق الشريعة الإسلامية بدعوى العلمانية. إن تغيير الواقع خطوة خير من إدانته، وتغيير الفكر خير من استبعاده وترك الواقع، والخوف أن يتم استبعاد نقد الخطاب الدينى وحصار مؤلفه كما تم من قبل استبعاد نقد الفكر الدينى وحصار مؤلفه.

٢ - التراث بين التأويل والتلوين، قراءة فى مشروع اليسار الإسلامى أم التراث بين التفكيك والتركيب، قراءة فى مشروع التراث والتجديد[٥٩]؟

بالرغم من صعوبة المراجعة على المراجعة خاصة إذا كان المراجع الثانى هو موضوع المراجعة إلا أن فائدتها جمة نظرا لرسم صورة لموضوع المراجعة فى ذهن المراجع الأول وإعادة تصحيح هذه الصورة فى ذهن المراجع الثانى. وهى مراجعة جادة متأنية بعد قراءة عدة مجلدات يصعب على غير المتخصص قراءتها. لا توجد بنية للدراسة بدليل غياب ترقيم أجزائها كما هو الحال فى الدراسة الأولى، باستثناء أولويات الخطاب الدينى التى قد تضم خمس النقاط الأخيرة ومنذ البداية هنا خطأ فى اسم المشروع بين المستوى العلمى والمستوى الشعبى على المستوى العلمى فالمشروع اسمه «التراث والتجديد» و«اليسار الإسلامى» على المستوى الشعبى. التراث والتجديد للخاصة و«اليسار الإسلامى» للعامة. «التراث والتجديد» للنظر، و«اليسار الإسلامى للعمل». «اليسار الإسلامى» هو المنبر الحزبى الذى يعبر من خلاله «التراث والتجديد» عن ممارساته السياسية من أجل حشد الجماهير وهناك مستوى ثالث وسط يخاطب جماهير المثقفين، الجمهور الوسط بين الخاصة والعامة[٦٠]. «من العقيدة إلى الثورة» ليس هو الجزء الأول من «التراث والتجديد» بل هو المحاولة الثانية لإعادة بناء علم أصول الدين بعد المحاولة الأولى لإعادة بناء علم أصول الفقه (١٩٦٥). وهو لا يدخل تحت المستوى الشعبى «اليسار الإسلامى» بل المستوى العلمى وهو «التراث والتجديد». وهو ليس مشروعا موسوعيا بل هو ثانى تطبيق للجبهة الأولى[٦١]. اختصاره وارد من أجل كشف المستتر فى بنية الخطاب سعيا لتطويره وتجاوزه بشكل جدلى وكان القصد من السفر الكبير الذى يعادل ربع «المغنى» للقاضى عبدالجبار ألا أترك كبيرة أو صغيرة إلا أتناولها. وهى أول محاولة بالعربية، مازالت بها تجارب المحاولة والخطأ وأمكن تلافيها فى المحاولة الثانية التى على سبيل الظهور «من النقل إلى الإبداع» لإعادة بناء علوم الحكمة. ويقدم المؤلف دراسته على أنها دراسة لقراءة الإسلام مغايرة لقراءة اليمين الدينى فضلا عن نظريته الحيوية للتراث الفكرى فى الإسلام. والحقيقة أننى لا أقدم قراءة للإسلام بل للتراث القديم حتى دون أن أسميه حتى يكون جامعا شاملا لكل ما هو فى المخزون النفسى بما فى ذلك الأمثال العلمية والآداب الشعبية وسير الأبطال والغزاة فى السير الشعبية. ويعطيها المؤلف ميزتين أخريين، التعامل مع الظاهر تعبيرا حضاريا ورفض التبعية والهيمنة الأمريكية الأوروبية مع أن القراءة ليست مسيسة على نحو مباشر وصريح إلى هذا الحد[٦٢].

صحيح أن منبر «اليسار الإسلامى» صدر فى ١٩٨٠ بعد الثورة الإسلامية فى إيران فى فبراير ١٩٧٩ وبعد ازدياد الثقة بإمكانيات الثورة الإسلامية وقبيل حادث المنصة فى أكتوبر ١٩٨١ فى مصر. وقد ترددت كثيرا فى استعمال مصطلح «اليسار الإسلامى»، وكما عبرت عن ذلك فى الدراسة الأولى فى المجلة بعنوان «ماذا يعنى اليسار الإسلامى؟» مقارنا بين بدائل أخرى مثل: الثورة الإسلامية، الإسلام السياسى. وما زلت لم أستقر عليه بعد فى حين لم أتردد فى استعمال مصطلح «التراث والتجديد» منذ كنت طالبا فى السنة الرابعة فى الجامعة عام ١٩٥٦ عام التخرج ووعيى بالمشروع كله وبمفاهيمه الرئيسية: المنهاج الإسلامى العام: الطاقة والحركة، والتصور والنظام، والفكر والواقع[٦٣].

ولا فرق عندى بين إشكاليات النص الدينى والنص الأدبى والنص التاريخى والنص القانونى إلا فى الدرجة وليس فى النوع. النص الدينى أعقدها لأنه يضع قضية الصحة التاريخية وصحة التأويل والممارسة العلمية فى حين يتعلق النص الأدبى والتاريخى بالصحة التاريخية دون التعليق العملى. ولا يعتنى النص القانونى بالصحة التاريخية. وإشكالية القصد فيها جميعا وليست فى النص الأدبى أكثر منها فى النص الدينى. صحيح أن النص الخام حالة ميتافيزيقية لا وجود لها بالفعل لا ندرى عنه شيئًا إلا ما نفهمه منه بالضرورة ولكنه هو النص الذى حاول الحنابلة إنقاذه من تأويلات الفلاسفة وشطحات الصوفية وأهواء

المتكلمين، من القرارات الحضارية له، العودة إلى النص الساكت قبل إنطاقه بالفهم الإنساني. وهذا النص هو إجابة السؤال يطرحه الواقع في البداية كما هو معروف في أسباب النزول ثم تحول إلى غطاء يتستر الواقع ويستتر عليه ويعميه كما هو الحال الآن حتى ضاعت الأرض واحتمى أبوك بالنصوص، فدخل اللصوص.

والآن: هل ينطلق اليسار الديني واليميني الديني من نفس الثوابت المعرفية التي تطرحها النصوص الدينية؟ هل تسيطر عليه آليات الخطاب السلفي؟ الحقيقة أن هذا التساؤل يضع الفكر الديني كله في سلة واحدة لا فرق بين يساره ويمينه بالرغم من التمايز بينهما وانقلاب بعض ممثليه الذين كانوا يسارا علمانيا من قبل إلى يسار ديني ثم انقلابهم بعد ذلك إلى يمين ديني على الأقل على مستوى النظر. اليسار الإسلامي خطاب متميز، خطاب عقلاني إنساني / اجتماعي منذ **مصطفى السباعي** و **سيد قطب** الأول من ضمن ممثلين. ولولا صدام الإخوان مع الثورة وتعذيبهم في السجون لما تحول **سيد قطب** من اليسار الإسلامي في العدالة الاجتماعية في الإسلام ومعركة الإسلام والرأسمالية و السلام العالمي والإسلام إلى اليمين الديني في معالم في الطريق(٦٤) وهو نفس خطاب المضطرين الذي عبر عنه **المودودي** تعبيرا عن اضطهاد المسلمين من الهندوس. وهو الخطاب الذي يلجأ إليه الشباب تعبيرا عن الإحباط والحرمان، من الهامش إلى القلب، ومن المنبوذ إلى أمير الأمراء. ويرفض المؤلف هذا التحليل النفسي الاجتماعي لتحول خطاب **سيد قطب** قبل السجن وبعده يؤثر جعله بنية فكرية لليمين الديني لا شأن له بالتاريخ وهو الذي يعيب عليه اللاتاريخية.

١- ويعيد المؤلف قراءة مشروع «التراث والتجديد» ابتداء من محاولته العربية الأولى «من العقيدة إلى الثورة لينقله من التلوين إلى التأويل. ويستطرد منذ البداية في الفرق بينهما كما يتصورهما وتطبيقهما موضوعه ويستخدم موضوعه لإبراز مفاهيمه قبل تطبيقها في تحليل الخطاب الديني وعرض الخطاب نفسه وإشكاليته، وينقل البحث من مستوى الموضوع إلى مستوى الذات، والدراسة من مستوى المدروس إلى مستوى الدارس وهو ما يفعله معظم المفكرين. فالمؤلف نفسه قام بالتلوين قبل أن يقوم بالتأويل وهي تفرقة من عالم لغة وأستاذ بلاغة يعتز بها المفكر والمناضل ويتوقف كثيرا عندها. وهذه هي القراءة الطبيعية التي يقوم بها جيل آخر لمشروع التراث والتجديد. من أجل تطويره وتفجير الطاقة حتى ولو انفجرت فيه. وهو مدخل علمي صرف في المعنى الاشتقاقي في للفظ التأويل، وعلاقة التأويل بالتفسير مثل علاقة الخاص بالعام، الدراية بالرواية، العقل بالنقل، وعلوم التأويل هي علوم القرآن. التلوين هو التأويل المستكره أو التأويل المذموم، والتأويل هو التأويل المقبول. التلوين مثل تأويلات الصوفية وإشاراتهم ومواجيدهم ورموزهم وتأويلات الشيعة، الصوفية ممالأة للسلطة، والشيعة معارضة لها مما يدل على وجود البعد اللامعرفي في المعرفي، والسياسي في العلمي. الفرق بين التأويل والتلوين هو الفرق بين التأويل والقراءة. التأويل له قواعده المعرفة؛ نقل المعنى الأصلي إلى معنى فرعي لقرينة أما القراءة فهي إعادة إنتاج النص من بيئته الأولى القديمة إلى بيئته الجديدة، وتأليفه مرة ثانية .. البداية من القديم والنهاية في الجديد.. الوسيلة من القديم والغاية في الجديد. التأويل شرح والقراءة إبداع، نص على نص، ليست انطباعية أو تعلن عن موت المؤلف بل تعتمد على حياة القارئ وإحساسه بأزمة العصر، وهي تفرقة علمية لها وجاهتها ولكن خشية قصر العمر والبداية بالتأويل ألا أصل إلى الغاية وأظل في الوسيلة. هي تفرقة أكاديمية فقهية يقوم بها المؤلف على مكتبه وفي حجرته ولكنها تفقد دلالتها في الشارع ومع الناس حين تهب العواصف وتندلع النيران. هذا دور جيل جديد أن يقوم بأحكام التلوين وتحويله إلى منعطف دقيق، يستند إلى التأويل أما أنا فيكفيني أن القديم ليس له معنى ثابت بل يتغير معناه، إنتاج كل عصر، وبالتالي نزع قدسيته، وأن الجديد له حق على القديم في قراءته من خلاله، وأن الربط بين الماضي والحاضر وتحقيق التغير من خلال التواصل ممكن بدلا من ترداد القديم كما هو ثم إبداع جديد بجواره فنقع في نموذج التجاور كما هو الحال في اليابان وبدلا من أن يثور الجديد على القديم ويهدمه فنقع في نموذج الانقطاع كما هو الحال في الغرب. ألم يقرأ الإسلام اليهودية والمسيحية والحنفية والصابئة وديانات العرب الوثنية محاولا نفي البعض واستبقاء البعض الآخر حتى ينشأ الدين الجديد من خلال التواصل الثقافي، ويصبح كل دين حركة تجديد للمجتمع بإصلاح الموروث؟ ألم يقم الإسلام بتلوين اليهودية والمسيحية ودين إبراهيم وديانات العرب دون أن يحكم عليها أحكاما علمية أو تاريخية صرفة؟ إن قراءة **هيدجر لكانط** لتحويل الحساسية الترنسندنتالية إلى علم الوجود أو قراءة **ياسبرز لنيتشه** لإرجاعه إلى المسيحية أو قراءة **ميرلوبونتي لجولدشتين** للانتقال من العضو إلى الجسم، وقراءة **نيتشه لزرادشت** لاكتشاف الروح والقوة والنار **وديونيزيوس**، وقراءة **ألتوسير لماركس** لاكتشاف المسكوت عنه وغير المرئي في نقد **ماركس** للاقتصاد التقليدي عند **ريكاردو وآدم سميث** كلها عند المؤلف تلوين لأنها تخرج عن قواعد التأويل والتحليل التاريخي الموضوعي للنص الأول .. **فكانط** في الحساسية الترنسندنتالية لم يقل ما قاله **هيدجر** ولكن **هيدجر** قرأ نفسه في **كانط**. لايقوم مشروع «التراث والتجديد» لا على التأويل الموضوعي التاريخي أو الدلالي ولا على التلوين الإسقاطي الأيديولوجي بل على القراءة. والقراءة علم له قواعده وأصوله حاولت وضعه في «قراءة النص» (٦٥). إن الوثب من التأويل إلى التلوين ومن التلوين إلى التأويل وثب يقع بين الحين والآخر لصعوبة إيجاد ميزان متعادل بين تحليل الماضي كحاضر معاش وتحليل الحاضر كتراكم للماضي. أحيانا يكون البحث في التاريخ من أجل تكوين النص العلمي. وأحيانا يتم الانتقال إلى المغزى المعاصر دون منطق للانتقال من التأويل إلى التلوين، من

التأويل

الموضوعي إلى الذاتي ، من الماضي إلى الحاضر ، من الدلالة إلى المغزى ، من عقل العالم إلى هم المواطن ، والمؤلف أيضا يثب معي في كثير من كتاباته . الوثب تسرع طبيعي، بل إن كيركجارد جعل الوثبة أساس المعرفة ، الوثبة من المعرفة إلى الوجود نظرا للتناقض بين النظامين والتعارض بين العالمين . إن الحركة البندولية من الدلالة إلى المغزى ومن المغزى إلى الدلالة صورة فنية، تشبيه واستعارة ، كيف يمكن تحقيقها؟ أين هي نقطة الارتكاز العلوية أو السفلية التي يتحرك عليها البندول بالتساوي بين الدلالة والمغزى كما يتحرك بندول ساعة الحائط أو بندول الإيقاع الموسيقي؟(٦٦)

٢- ولماذا يكون التأويل مغرضا؟ إن لفظ مغرض يدل على سوء النية على عكس لفظ هادف أو قاصد الأقل سوءا والأكثر براءة . وماذا يعيب القصد والغرض والغاية ، القراءة الهادفة؟ لماذا تكون القراءة المغرضة غير بريئة وأن تكون كلا القراءتين ضد القراءة التاريخية التي تحاول معرفة معنى النص القديم كما هو الحال في النزعة التاريخية؟ الفرق بين القراءة المغرضة والقراءة غير البريئة فرق دقيق، تشويه للقراءة الأولى بلفظ مغرض ، أن يهدف إلى غير ما يقصد إليه ، ويعلن غير ما يبطن ، وغير البريئة أقل سوءا أي مجرد هادفة. وإذا كان الغرض أو غير البراءة هو تحقيق المنفعة والصالح العام فما العيب أن يكون اليسار الإسلامي تأويلا أيديولوجيا نفعيا للتراث وللدين؟ وهل يجعله ذلك مثل اليمين؟ ألا يحقق ذلك إعادة الحياة إلى الدين ولمصالح الأغلبية بدلا من الشعائرية والدفاع عن مصالح الأقلية كما هو الحال في اليمين الديني؟ اليسار الإسلامي تفسير للتراث لصالح العصر وليس أيديولوجية نفعية مثل اليمين وتفسير التراث لصالح النظم القائمة. الفرق في الاختيار الاجتماعي ، التعبير عن مصالح الجماهير . بل يمتد التأويل النفعي إلى كل الخطاب العربي المعاصر إذا ما اختارت السلفية بعض الأفكار التقدمية وإذا ما اختارت العلمانية بعض الأفكار السلفية المستنيرة؛ فكل نزعة عملية عند المؤلف هي نزعة نفعية لأنها تخرج من الهم النظري الخالص والبحث عن الطاهر والمجرد وسط الشائب والدنس، وما عيب النفع؟ «أعوذ بالله من علم لا ينفع»؟ وما فضل النظر على العمل ، والعلم على المنفعة؟ «أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض». يبدو أن المنفعة لفظ مذموم في ثقافة العصر وسلوك الناس في زمن يجري فيه الكل نحو المصالح الفردية والمنافع الشخصية ولا يتجرد أو يتنزه أحد، فاللفظ له إيحاء سلبي في الممارسة، بل إن خطاب سيد قطب الاشتراكي الأول خطاب نفعي . كما ظهر الاستخدام النفعي الذرائعي في نهج كل مفكري التنوير ، وهو الذي عاقهم عن تحقيق انقطاع جذري عن النقيض السلفي، ومكّن السلفية من الانقضاض على ما حققه التنوير من إنجاز جزئي ، على الرغم من أننا نترحّم الآن على عصر التنوير الأول في هذا الإظلام الثاني. والحقيقة أن هذه النزعة ليست اتجاهًا منفعياً بل اتجاهاً عمليًا . نحن الآن في صراع التفاسير من أجل إنقاذ الواقع في الحال . والتفسير العلمي النظري أمره يطول، ولا تناقض بين العاجل والآجل. التفسير العلمي الذي ينفي عن الخطاب الديني الأسطورة ويستبقي ما فيه من قوة واقعة نحو التقدم والعدل والحرية، وارد وضروري دون القفز على المراحل والانتهاء إلى أن العلمانية هي التأويل الحقيقي والفهم العلمي للدين وليس الفصل بين الدين من ناحية والحياة والمجتمع من ناحية أخرى. الفهم العلمي للتراث واجب للخاصة، ولكن أين الجماهير وواجب تثوير ثقافتها؟ لا تعارض بين المدخلين . خشيت طول الفهم العلمي للتراث فتضيع الأرض والثروة وأنا مازلت أفهم . وماذا أفعل لو تعددت التفاسير العلمية للتراث؟ إني أضع كل ذلك بين قوسين، ولا آخذ إلا التراث المعاش وأعيد توظيفه لصالح قضايا العصر. هذه مهمة هذا الجيل؛ جيل الانتقال من التراث إلى الثورة حتى تتم محو الأمية، وتحويل العامة إلى خاصة ، هنا فقط تبدأ مرحلة الفهم العلمي للتراث. إن حدود الفهم العلمي للتراث وسط أغلبية تقليدية ومؤسسات مسيطرة، هي سهولة حصاره بدعوى الإلحاد والشيوعية والمادية ، وعجزها عن أن تكون مؤثرة في ثقافة الجماهير تأثير مشايخ الإعلام، وقيامها بدور جيل قادم وليس بدور هذا الجيل كما تقوم الجماعات الإسلامية بلعب دور جيل مضى وليس هذا الجيل ؛ وهما خطآن في إدراك الزمان ، رد الحاضر إلى المستقبل مثل رد الحاضر إلى الماضي . ومن ثم يكون من الظلم والإجحاف اعتبار مشروع «التراث والتجديد»، كاشفا عن أولوية استثمارية استغلالية لغايات نفعية عملية، وجعل التراث السابق مرهونا بمقدار ما يمكن أن يقدمه من نفع بصرف النظر عن دلالته الذاتية في سياق وجوده التاريخي (٦٧). إنه مبدأ أصولي يقول إن كل مسألة نظرية لا ينتج عنها أثر عملي يكون وضعها في هذا العلم عاريا ، وأخشى أن يضيع العمر وأنا مازلت أبحث عن التاريخ والثعبان في الصدر داخل الثياب، طوله وعرضه ولونه وطبيعته قبل أن أخرجه فيلدغني الثعبان وأموت . أريد إخراجه أولا ثم البحث عن وصفه ثانيا.

وقد تم اختيار مشروع «التراث والتجديد» ممثلا للخطاب الديني اليساري نظراً لأنه المشروع الذي لم يرتد صاحبه كما ارتد آخرون من الستينيات إلى الثمانينيات. لم أنح نحواً يساريا علمانيا في الستينيات بل كانت كل كتاباتي إسلامية ثورية .. سواء في فكرنا المعاصر أو في الفكر الغربي المعاصر(٦٨). لم أكن ميالا في الستينيات إلى اليسار العلماني ولا في الثمانينيات إلى الخطاب السلفي بل أعبر في كلتا الحالتين عن هموم العالم وهموم المواطن . لم أكن يوما ماركسيا أو قوميا أو اشتراكيا ولم أرتد عنها يوما سلفيا(٦٩). إن التعارض بين السلفية والعلمانية ليس من

عندى بل من واقعنا المعاصر . صحيح أن السلفية بها بعض الأفكار العلمانية الليبرالية ، وصحيح أن العلمانية تستند إلى الجوانب التقدمية فى التراث ، ولكن لا يعنى ذلك التوفيقية بل الجمع بين التيارين فى أقصى حديهما كموقفين متطرفين فى الثمانينيات والتسعينيات ليس ترددا بل جمعا بين فرقاء الأمة، دون وضع الزيت على النار، وضرب فريق بفريق كما يفعل الفريقان وكما تشجع الدولة لإضعاف جناحى المعارضة. لا يعنى ذلك خطوة إلى الأمام وخطوة إلى الخلف بهاجس التوحيد بل يعنى الرؤية الكاملة والنظرة الشاملة لوحدة الأمة . إن مشروع «التراث والتجديد» ليس مشروعا توفيقيا بسبب الخطر المتنامى لزيادة اليمين الأيديولوجى(٧٠) . إنه تأكيد لشرعيتين فى الوقت نفسه؛ التراث والثورة، الدين والمجتمع، الماضى والحاضر ، النفس والبدن حتى لا نقع فى هذا الصراع الدامى بين الإخوة الأعداء : السلفية والعلمانية ، كل منهما يستبعد الآخر ، آخذا بطرف وتاركا الطرف الآخر حتى اتهم بالعمالة واليسار والمادية والإلحاد من جانب اليمين ، والسلفية والتوفيقية والردة من جانب اليسار . إن التحدى فى تاريخ الفكر البشرى ليس فى أخذ أحد الطرفين بل فى إيجاد المركب بينهما : الجمع بين أفلاطون وأرسطو ، بين هيجل وماركس ، بين اليهودية والمسيحية، بين ملكوت السموات وملكوت الأرض ، بين المثال والواقع ، بين العقل والحس ، بين الفرد والمجتمع . هناك إذن عقليتان أو منهجان : العقلية التجزيئية التى تأخذ بطرف دون آخر، العقلية المانوية الحديثة، والعقلية الكلية الجامعة التى تأخذ بالطرفين لإيجاد المركب بينهما. الأولى تظل فى الدعوى أو نقيضها ، أولى لحظتى الجدل كما هو الحال عند كيركجارد ، والثانية تنتقل إلى المركب من الدعوى ونقيضها قبل أن تنحل من جديد إلى دعوة فى دورة جدلية ثانية. وما عيب التوحيد بين الإخوة الفرقاء من أجل الحفاظ على الوحدة الوطنية ، والإبقاء على التعددية النظرية ، والاتفاق على برنامج عمل وطنى موحد؟(٧١) ألم يكن هاجس كل المسلمين ، قادةً ومفكرين ، من صلاح الدين ومحمد على وعبد الناصر ، وابن عربى والأفغانى؟ هذا الجمع لا يقوم على تقية أو خوف من أحد الفريقين ؛ فلا التوفيقية نهج فكرى ولا التقية نهج سياسى. أين التوفيقية فى تصور الحزب السياسى ، خليفة شعب الله المختار أى اليهود ، وهو يمثل مصالح الناس لافئة منها؟ هو حزب الأمة ، حزب الجماهير، حزب الأغلبية.. وهى توفيقية بين أى طرفين؟ إن ما يسمى بالتوفيقية هو حرص بين دور العالم ودور المواطن الناتج عن الجمع بين النظر والعمل، بين المعرفة والنضال . ليست التوفيقية الدافع على الجم بين الخطاب اليسارى العلمانى فى الستينيات والخطاب السلفى فى الثمانينيات بل هى ظروف العقدين التى تغيرت ولكن الخطاب الإسلامى الثورى أو اليسارى الإسلامى ظل واحدا. وقد استمرت ثنائيات الأصالة والمعاصرة ، الماضى والحاضر ، التراث والتجديد مستمرة عبر عصرنا الحديث حتى الآن . لا يأخذ «التراث والتجديد» بالتقية من التراث الشيعى لأنه يعلن أنه ليس ضد أحد ويبغى الحوار الوطنى، ولا يأخذ بالتقية لأنه يجعل المعارك فى ثقافة الأمة وحدها ونهضتها . التقية ضد المخاطر ، و«التراث والتجديد» لا يخشى النضال والمواجهة ، وقد كان من ضحايا سبتمبر ١٩٨١ وقبلها وبعدها. ولا يظهر «التراث والتجديد» غير ما يبطن حتى يمارس التقية ؛ «فالتراث والتجديد» و«الشافعى» كلاهما متهم بالتوفيقية وتعنى فى الحالة الأولى التوفيق بين أطراف لم ترصد جوانب الاتفاق والاختلاف بينها بدقة وكأننا فى بحث علمى نظرى ولسنا فى مأساة وجودية ؛ تجميد الحاضر فى مسار الماضى وجعله خاضعاً له ولمعطياته خضوعا شبه تام(٧٢) ، مع أنه يهدف إلى فك الحاضر من إسار الماضى ، ومعارك الماضى إنما هى من أجل الحاضر، وتجاهل السياق التاريخى ، وكأن العمر متصل وباق إلى الأبد. وإذا كان هناك انحياز إلى الشريعة على حساب العقيدة فلأن المشروع يريد تأسيس دولة ونظام ، والعمل مقدم على النظر مع أن المشروع يهدف أيضا إلى تأسيس النظر وإعادة الاختيار بين البدائل. ومن القسوة اتهام المشروع بأنه يحطب فى حبل اليمين مع أنه يكشف عن زيف الخطاب اليمينى ، وتطبيق الشريعة عنده تحقيق مقاصدها لا تطبيق حدودها . يحول الوحى إلى عقل وطبيعة وتاريخ باعتبارها ميادين للتحقق ، ومن الصعب اتهامه بأنه يقوم بالتبرير لا بالتفسير لأن ما يسمى بالتبرير هو محاولة للفهم من الداخل والتفسير هو الفهم من الخارج . وكيف ينتهى المشروع إلى الإخفاق وقد أنجب المؤلف وغيره من الباحثين وخلق تيارا فى العالم العربى والإسلامى ، وله أثر واضح على تونس والجزائر والمغرب والأردن والسودان وسوريا والعراق وليبيا والجزيرة العربية وأندونيسيا والملايو والجمهوريات الإسلامية فى آسيا وفى جنوب أفريقيا . ولا عيب أن يدافع «التراث والتجديد» عن الخصوصية فى مواجهة التبعية والتغريب . ولا تعنى الخصوصية الانعزال والتقوقع على الذات والانكفاء على النفس لأن الخروج من أسر التبعية والهيمنة يمكن أن يتم بمجرد العودة إلى الأصول الحضارية واالثقافية للأمة التى مازالت حية فى وجدانها لا تلك التى ماتت واندثرت ولا توجد إلا فى المتاحف . إن هذه الأصول تمثل عنصر الثبات فى الأمة وسبب بكائها فى التاريخ ؛ الرافد الرئيسى فى وجدانها وليست عملية ارتداء خارجى . وإنه لمن القسوة إرجاع «التراث والتجديد» إلى أثر الثقافة الغربية وكأن الأمة قد توقفت عن الإبداع . ولماذا يكون الغرب باستمرار هو الإطار المرجعى الوحيد لتفسير كل إبداعاتنا الثقافية؟ وهل كل اشتراكى نابع من التفاوت الشديد بين الأغنياء والفقراء فى مجتمعه يكون ماركسيا؟ وهل كل عربى غيور على الأمة العربية ووحدتها يكون قوميا على النمط الغربى؟ لذلك يرفض «التراث والتجديد» باستمرار منهج الأثر والتأثر فى دراسته وإحالته إلى الظاهريات حتى لا يكون ضحية مثل ابن رشد بإرجاعه إلى أرسطو وفرحنا بلقب الشارح الأعظم وكما أرجعنا الفلسفة الإسلامية إلى الفلسفة اليونانية. إن التحرر من التبعية للغرب هو الجبهة الثانية من مشروع «التراث والتجديد» بعد إعادة بناء الذات فى الجبهة الأولى.

التأويل

٣- مشروع «التراث والتجديد» ليس عودا إلى الماضي وإغفالا للحاضر بل هو تحليل للحاضر ثم اكتشاف الماضي قابعا فيه؛ فتحليل التراث في المشروع ليس تحليلا للماضي بل تحليل لمكونات الحاضر وترسبات الماضي فيه . الماضي حاجز معاش والحاضر تراكم للماضي. هذه نظرية علمية للواقع وليس اعتبار الماضي أصلا والحاضر فرعا، وإذا كان الفكر اليميني يرد الحاضر إلى الماضي، فإن «التراث والتجديد» يكتشف الماضي القابع في أعماق الحاضر وهو يحلل الحاضر. إن هذا التحليل ليس فقط أكثر خصوبة من تحليل اليمين الديني مع أنه لا يرتقي إلى مستوى الجدلية ولكنه رؤية علمية للواقع واكتشاف الماضي فيه. إن التراث مخزون نفسي عند الجماهير ، وهو اعتراف بالواقع ولا توفيقية فيه بين الماضي والحاضر. إن قراءة الماضي في الحاضر لا تؤدي إلى إهدار الحاضر في سجنه في أسر الماضي والتعامل مع كتلة واحدة؛ هو تحرير للحاضر من إسار الماضي والتحرر من ثقله بالنقد والتطوير وإعادة البناء . لا يعود «التراث والتجديد» إلى الماضي بل يحفر في الحاضر ليكتشف الماضي فيه مصادفة ، **الغزالي في الطرقات ، وابن سينا بين الجماهير ، والفارابي في الدواوين العامة**، ولا يتحدث عن الإسلام في ذاته بل عن التراث الحي في القلوب ، وهو مفهوم ثقافي اجتماعي وليس دينيًا . وقد تمتد جذور هذا التراث إلى ما وراء التراث الإسلامي منذ **إخناتون وموسى حتى محمد** . وإذا رفع المشروع شعار «تجديد التراث هو الحل» أي أن تحليل الماضي هو المدخل إلى الحاضر، فإنه لا يتشابه مع اليمين الديني الذي يضحي بالحاضر دفاعا عن الماضي. في اليسار الإسلامي الماضي وسيلة والحاضر غاية .وفي اليمين الإسلامي الحاضر وسيلة والماضي غاية. يهدف تجديد التراث إلى حل تراكم الماضي في الحاضر وفك إسار الحاضر من ثقل الماضي، وهذا ليس تضحية بالإبستمولوجي لحساب الأيديولوجي، ولا تضحية بالتأويل في سبيل التلوين، ولا تضحية بالمعنى في سبيل المغزى بل تغليب هم التغير الاجتماعي على الفهم النظري، وتفكيك للبنية بدلا من رصد التاريخ. إن معرفة الكيفية التي يتصل بها التراث معرفةً فقهيةً وأكاديميةً، حرفة غير مجدية إن لم تؤد إلى الإسهام في عملية التغير الاجتماعي. وإذا تم الوثب من الماضي إلى الحاضر مرة ، ومن الحاضر إلى الماضي مرة أخرى فذلك لأن الميزان الدقيق لتحليل الماضي في الحاضر لم يتم صنعه بعد، وهو ما يفعله المؤلف أيضا باستطراداته مرة في الماضي ومرة في الحاضر، وإن تحرك الواقع الإيراني لإسقاط الشاه وعدم تغيره في تأليه الإمام، لا يحدث إلا بعد تفكيك البنية الثقافية الأولى وإعادة بنائها . وقد أثبت نمط التحرر عن طريق «المخلص» أنه لا يقل حركية عن نمط الخروج على الإمام بعد الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر(٧٣) .

والتراث بناء شعوري وتاريخي في آن واحد على التكامل وليس على الاستبعاد فالتاريخ لا يمكن معرفته خارج الإدراك البشري سواء النصوص القديمة في مرحلة تدوينها الأول أو قراءتها في مرحلة إعادة إنتاجها الثاني . التاريخ خارج الشعور إدعاء ، ووقوع في النزعة التاريخية وتشدق بالموضوعية ، فبالنسبة للموضوع يستحيل معرفة الظروف القديمة معرفة كاملة ، ويستحيل معرفة قصد المؤلف القديم لأنه مات ، ويستحيل تطابق المعرفة بالنص مع الواقع التاريخي القديم ؛ فالموضوعية أسطورة. وبالنسبة للذات ، يستحيل التجرد من وعي الباحث وشعوره، ويستحيل التجرد من واقع الباحث وهمومه ، ويستحيل فصل الماضي عن الحاضر. الحياد المعرفي والموضوعية العلمية من ضمن الأساطير التي روجها الغرب لإخفاء أبعاده الأيديولوجية وأحكامه المسبقة، وتابعذاها رغبة في البحث عن الخالص والتجرد من الأهواء . لا يوجد معنى في العالم الخارجي . المعنى في الشعور كوسيط بين النص والواقع حتى في إثبات جدل الذات والموضوع، إحالة الذات إلى الموضوع وإحالة الموضوع إلى الذات . الموضوع هنا قطب مواجه للذات وليس عالم الأشياء ، فإعادة بناء الماضي طبقًا لحاجات العصر، وإعادة فهم التاريخ بناء على الوعي بالتاريخ إنما يتم عبر الشعور كوسيط ، دون الخوف من التوحيد بين مستويات إبستمولوجية يستحيل التوحيد أو التوفيق بينهما وذلك لأن الإبستمولوجي هنا يتم في شعور حر خّلاق لا يهدف إلى المعرفة بل إلى السلوك الفعال . صحيح أن التراث ليس كلا واحدا ويضم اتجاهات عدة . التراث تراثان : تراث الحاكم وتراث المحكوم ، تراث السلطة وتراث المعارضة . ولكن إذا عم استعمال لفظ التراث فإنه يعني التراث في جانبه الغالب والمستقر في نفوس الناس، وهو التراث الأشعري الصوفي وليس التراث الاعتزالي الفلسفي . والحقيقة أن التاريخ يتحول في الشعور الجماعي إلى بنيات ثقافية، مثل القضاء والقدر، الإمام .. إلخ، كانت في نشأتها تاريخًا ثم استقلت عنه وأصبحت عقائد ثابتة مستقلة عنه وتفعل فيه. التاريخ مصدرها الأول مرة واحدة وهي مصدر التاريخ المستمر. لذلك يقوم «التراث والتجديد» بعده بموت من أجل تفكيك هذه الأنماط المثالية لبيان نشأتها الأولى ثم إعادة توظيفها كبنيات أو إعادة بنائها ثم خلق بنيات جديدة إذا استعصى توظيف البنيات القديمة أو خلت تمامًا . في البداية كان التراث نسبيا ثم يتحول بعدها إلى مطلق. في البداية كان بشريا ثم تحول بعدها إلى مقدس. كما يقوم «التراث والتجديد» بتحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره في الشعور الحضاري ثم تحليل الأبنية النفسية للجماهير وإلى أي حد هي ناتجة عن هذا الموروث القديم أو من الأوضاع الاجتماعية الحالية ، ثم تحليل أبنية الواقع وإلى أي حد هي ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم

أنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير والناشئة بدورها من الموروث القديم، وعلى نحو منطقى وميتافيزيقى خالص قد تعبر البنية عن وضع العقل لموضوعه، وهنا يحل العقل محل الشعور. ومع ذلك يظلل إهدار البعد التاريخى احتمالا واردا نظرا لانشغال «التراث والتجديد» ببنية جدلية تستخدم نفس آلية الخطاب الدينى وتستند إلى العقل المستنير فى التراث متوهما أنه يمكن محاربة التخلف بنفس سلاحه ومتصورا أنه يستطيع بنفس السلاح هزيمته. إن إهدار القيمة التاريخية وارد نظرا لما يتطلبه التاريخ من طول البحث والعمر قصير، وتغليب العمل على النظر، والخلاف فى مناهج دراسة التاريخ، وتعدد النتائج وتباينها، وتغليب هم المواطن على عقل العالم، واللجوء إلى الذاتية كخير ضمان للموضوعية، ومع ذلك فالحذر واجب. ويظهر تحليل النص التاريخى فى «من النقل إلى الإبداع» لإعادة بناء علوم الحكمة من أجل اكتشاف دلالته قبل الانتقال إلى مغزاه، من أجل التأويل التاريخى قبل التلوين المعاصر ودون قفز من أحدهما إلى الآخر بالرغم مما فى ذلك من مخاطر ثقل العلم وخطاب الخاصة. هى ثنائية العالم والفنان التى يصعب تحقيقها. كان الاختيار الأول هو العلم دون الفن ولكن بقيت الروح فنانا، تنشد الفكر، وتغنى التاريخ (٧٤).

و «التراث والتجديد» إعادة بناء وليس إعادة طلاء، بدأ بالنسق الأشعرى لأنه هو الثقافة الغالبة والمورث المتواصل والمتراكم فى الوعى الحاضر فى حين أن النسق الاعتزالى توارى وحوصر كثقافة الأقلية التى لم تنجح فى فك الحصار حولها. كان من الممكن عمل دراسة مقارنة بين النسق الأشعرى الثنائى أولا: العقليات والسمعيات أو الإلهيات والنبوات، كل بموضوعاته الأربعة: الذات والصفات (التوحيد) وخلق الأفعال والعقل والنقل (العدل) فى العقليات، والنبوة والمعاد والإيمان والعمل والإمامة فى السمعيات، وبين النسق الاعتزالى فى الأصول الخمسة: التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر. ولكنها دراسة نظرية صرفة لا تفكك النسق الأشعرى المعاش فى الوعى التاريخى، لذلك بدأ «التراث والتجديد» ينحو نحو المثالية بالرغم من ثوريته لأن التراث له وجود مثالى فى الوعى الجماعى، أساس نظرى للسلوك، مقدس وقيمة. التكوين الذهنى للناس أقرب إلى المثالية بالرغم من ضغوط الحياة الاجتماعية. وتكوين الباحث مثالى النزعة وهو اختيار فلسفى ومنهجى. ولا تعنى المثالية التجريد النظرى والانعزال العملى فهناك مثالية الثورة التى تجمع بين العقل والثورة. أما المادية الفجة فهى رد مادى وقصر نظر وتقليد أعمى للوضعية الغربية.

إن هدم النسق الأشعرى عن طريق تفكيكه عقيدةً عقيدةً ليس إعادة طلاء، بداية بالتوحيد أى بالبنية بعد تكوينها وفاعليتها وليس بالعدل فى نشأة العقائد؛ فأنا أفكك البنية ولا أرصد التاريخ. لذلك فإن عزل الأفكار عن سياقها لو صح لجاز. فيلسوف يتعامل مع فلاسفة وليس باحثا يتعامل مع موضوع مستقل عنه. أرسطو يقرأ أفلاطون من أجل تأصيل الأرسطية، لا يقال له أخطأت فى تفسير أفلاطون على ما هو عليه. وهيدجر يفسر فلاسفة ما قبل سقراط ولا يقال له أخطات فى تأويلك هرقليطس على ما هو عليه. هناك فرق بين الطلاب المبتدئين والأساتذة، بين المؤرخين والفلاسفة. ومع ذلك فقد رصد التاريخ كله، تاريخ البنية فى «بناء العلم» الفصل الثانى من «المقدمات النظرية».

إن القراءة المتسرعة والتى تحكم على عناوين المجلدات والأبواب والفصول وعدم الذهاب إلى ما وراء المعلن عنه، قد تحكم بأن المشروع إعادة طلاء وليس إعادة بناء. هل نظرية العلم إعادة طلاء وهى التى تجعل الحجج النقلية ظنية؟ هل نظرية الوجود وجعل الطبيعيات إلهيات مقلوبة إلى أعلى والإلهيات طبيعيات مقلوبة إلى أعلى، إعادة طلاء؟ هل اكتشاف الانسان والتاريخ وراء الإلهيات والنبوات، إعادة طلاء؟ هل اكتشاف الإلهيات إنسانيات مقلوبة إلى أعلى، إعادة طلاء؟ ومشروع المؤلف كله تحويل الإلهيات إلى إنسانيات والمقدس إلى دنيوى، هل إعادة عرض الذات والصفات والأفعال كإنسان كامل، إعادة طلاء؟ هل عرض العدل بشقيه، خلف الأفعال والعقل والنقل، إعادة طلاء؟ وهو يبدأ بإثبات الفرد بالكوچيتو الحر «أنا حر فأنا إذن موجود»؟ هل اعتبار الآجال والأرزاق والأسعار والفقر والغنى والفعل فى المستقبل من الفرد والمجتمع وتفكيك الجبر والكسب الأشعرى، إعادة طلاء؟ هل وضع الواقع فى مقابل الحرية محددا لها وليس الله رادا الحرية إلى العالم، إعادة طلاء؟ هل تحليل القضايا اعتمادا على علم النفس اللغوى لإبيان استحالة الحديث عن الله حديثا موضوعيا بل إنسانيا، إعادة طلاء؟ هل إعادة تصنيف أسماء الله الحسنى إلى ثلاث مجموعات فى العقل النظرى والعقل العملى وملكة الحكم، إعادة طلاء؟ هل تحويل الصفات الإلهية إلى صفات إنسانية من أجل القضاء على الاغتراب الدينى، إعادة طلاء؟ هل كشف الكسب على أنه جبر، إعادة طلاء؟ هل الكشف عن العلل المباشرة فى الطبيعة بعيداً عن العلة الأولى، إعادة طلاء؟ وفى السمعيات، هل تحويل النبوة إلى تاريخ والمعاد إلى مستقبل والإيمان والعمل والإمامة إلى الفرد والدولة واكتشاف أبعاد الزمان الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل، مجرد إعادة طلاء؟ هل إعلان اكتمال الوحى واستقلال العقل والإرادة فى النبوة ونفى المعجزات والكرامات والتركيز على الرسالة دون الرسول، إعادة طلاء؟ هل بيان تدخل الأساطير الشعبية فى النبوة وإعادة تصنيف معجزات الرسول طبقا للبيئة الصحراوية والقياس التمثيلى، إعادة طلاء؟ هل التفسير المجازى لأمور المعاد نظرا لقصور نظرية العلم عن إدراكها، مجرد إعادة طلاء؟ هل اكتشاف وحدة الشخصية بين الداخل، الفكر والوجدان، والخارج، القول والعمل فى الإيمان والعمل، مجرد إعادة طلاء؟ هل كشف تشخيص الإمام وصفاته الكاملة فى الحكام وضرورة الخروج عليهم، مجرد إعادة طلاء؟ هل رفض حديث الفرقة الناجية واستعماله السياسى من أجل توحيد فرق الأمة فى حوار وطنى، مجرد إعادة طلاء؟

التأويل

ولا يوجد ربط تعسفي بين التوحيد والعدل، بين الذات والصفات وخلق الأفعال فالتوحيد بين الذات والصفات يؤدي إلى استقلال قوانين الطبيعة وحرية الإنسان كما هو الحال في النسق الاعتزالي في حين أن اعتبار الصفات زائدة على الذات تقضي على استقلال الطبيعة وعلى الحرية الإنسانية كما هو الحال في النسق الأشعري باستثناء **جهم بن صفوان** الذي ينكر الصفات ويقول بالجبر، معتزلياً في التوحيد أشعرياً في العدل، وما العيب في قراءة الكرامية في قولهم إن الله محل للحوادث في مقابل جعل الأشاعرة الحوادث محلا لله بأنهم وحدوا بين الله والطبيعة، بين الله والتاريخ، بين الوجود والصيرورة؟ وما العيب في نقد المعتزلة في اعتبارهم أن المعدوم شيء خشية من إثبات الوجود الموضوعي للشر فتضعف مقاومته واعتبار أن العدم مجرد نقص أو حرمان يمكن إكماله أو القضاء عليه ضد فلسفات العدم المعاصرة التي تجعل العدم وجودا وحتى أبين أن المعتزلة أنفسهم، وأنا المعتزلي الجديد، عرضة للنقد دون الوقوع في التحزب لهم والقطيعة معهم؟ ليس في القراءات خطأ وصواب بل إحساسات فلسفية وأهداف ومقاصد بين القارئ والمقروء. أما التركيز على فرقة السلطة وفرق المعارضة فهو ما يفعله المؤلف نفسه مع الشافعي في تصنيفه مع الأمويين وعلومنا القديمة بنت المواقف السياسية والصراعات الحزبية.

يبدو أن الذي جعل الصديق يحكم بأن «التراث والتجديد» هو إعادة طلاء وليس إعادة بناء، هو الحكم بالعناوين الخارجية أولا والإبقاء على النسق القديم ثانيا. وقد استشرته في ذلك أثناء الطباعة: الأسماء القديمة أم الأسماء الجديدة؟ ووافق على اقتراحي بوضع الاسمين معا: القديم حتى يجذب القدماء وأسفله الحديث حتى يجذب المحدثين دون أدنى توفيقية بل فكا للحصار وعدم الوقوع في الأسر الذاتي وتحقيق التغير من خلال التواصل دون تكرار القدماء أو فرقعات المحدثين. أما اللفظ القديم الذي به متطلبات المحدثين مثل «خلق الأفعال» فتم استبقاؤه (٧٥).

إن الحكم على «التراث والتجديد» بأنه قد أصيب في مقتل لبدايته بالنسق الأشعري، «فإن الإبقاء على بنية العلم كما صاغتها العصور المتأخرة على غرار البنية الأشعرية قد أصاب المشروع كله في مقتل وسجن التجديد في إطار إعادة الطلاء لا إعادة البناء»، هو حكم جائر لأن المشروع أراد استئناف العلم في مرحلة جديدة تحقيقا لرسالة التوحيد لمحمد عبده إلى «من العقيدة إلى الثورة»، من الأشعرية المتأخرة التي غزتها الفلسفة في المقدمات النظرية إلى الأشعري في التوحيد المعتزلي في العدل إلى المعتزلي الثوري في التوحيد والعدل. أما التفكيك التاريخي فحسب فهو انقطاع دون تواصل، معرفة دون عمل، هدم دون بناء. ليس المطلوب فرقعات الهواء، وبالونات الاختبار وإلقاء النفس في فم التمساح، ومد اليد للدغ العقرب، وإلقاء النفس إلى التهلكة ودوس على ألغام الحقل فيضيع المؤلف، ويقتل نفسه بيده لنقصه في الخبرة وربما لرغبته في الشهادة، المهم الخلخلة؛ الدفع مرة إلى الإمام ومرة إلى الخلف حتى يتم نزع الجذور.. يكفي أية نسمة بعد ذلك أن تهب لإيقاع السعي المنيع (٧٦).

هناك مفاتيح عند المؤلف تتكرر باستمرار، ثنائيات متقابلة أحدهما حق والآخر باطل مثل: التأويل والتلوين، الإلهي والبشري، التاريخي واللاتاريخي، العلم والمنفعة، الدلالة والمغزى، اليمين واليسار، الذاتي والموضوعي، المغرض والمنتج، المعرفي والأيديولوجي. كما يتم الإكثار من استعمال لفظ الدلالة والتحول الدلالي تحت تأثير علم الدلالة؛ هذا العلم السحري الذي يفتح مغاليق كل شيء، والمؤلف له باع طويل في السميولوجيا (٧٧). وأحيانا يكرر الفكرة نفسها من «التراث والتجديد» بمصطلحاته مثل بيان الخطوات الثلاث في التجديد: المعرفة التكوينية التاريخية، والمعرفة الدلالية، واتساع الدلالة ومدها إلى العصر؛ وهي التفرقة بين الدلالة؛ المعنى الأصلي للنص الثابت و بين المغزى؛ المعنى المتحرك المتغير في كل عصر. ويستعمل لفظ أيديولوجي باستهجان، فالأيديولوجيا ضد العلم كما هو الحال في التصور الماركسي التقليدي. هناك رغبة في البحث عن الخالص، النقي، الصافي، النظري، الطاهر استنكافا من الشائب والمتداخل والمختلط والمتشابك. تتسرب الأيديولوجيا عن لا وعي، وتمارس دورها في الخفاء وكأنها شيطان خبيث، أفعى سام يثب من التأويل إلى التلوين. الإنسان حيوان أيديولوجي، والباحث إنسان مهما تجرد باسم الموضوعية والعلم، وكل من يدعي التخلي عن الأيديولوجي يكون أيديولوجيا إيجابا وسلبا. الأيديولوجي عكس المعرفي، وهي تفرقة يصعب إقامتها بالفعل، فالرؤية المعرفية أيديولوجيا، والأيديولوجيا رؤية معرفية، يكون التأويل بدون ضوابط إسقاطًا أيديولوجيًا، وتلوينا أيديولوجيًا، والقراءة المغرضة أيديولوجيا. وخطاب **سيد قطب** أيديولوجي في صراعه ضد **عبد الناصر** طالبا للسلطة، وبدايتي بالنسق الأشعري له دلالة أيديولوجية، واليسار الإسلامي محمل بالأيديولوجيا؛ تأسيس حزب ثوري، وإقامة أيديولوجية ثورية وضرورة تغيير العالم دون الاكتفاء بفهم أيديولوجيا ماركسية.

خرج مشروع الصديق «نقد الفكر الديني» من بطن «التراث والتجديد»، في عصر مختلف من الستينيات إلى الثمانينيات، وبخراج مختلف، من الهدوء إلى الغضب. «التراث والتجديد» تأويل للتراث، و«نقد الخطاب الديني» تأويل للتأويل. وهذه الدراسة تأويل تأويل التأويل، قراءة على قراءة على قراءة، لعودة المملوك الشارد. قراءة نقد الفكر الديني لمشروع «التراث والتجديد» مثل قراءة

أرسطو لأفلاطون وماركس لهيجل، وهيدجر لهوسرل. توقف هوسرل عن إصدار الحكم على الوقائع واكتفى بوصف الماهيات وأصدر هيدجر الأحكام، فخرج من الظاهريات إلى الأنطولوجيا. إن البحث العلمى أشبه بالسير على حقول الألغام. المهم الوصول إلى الهدف دون أن ينفجر أحدها فيقضى على الباحث ولايحقق الهدف. لقد وضع ديكارت قنبلة موقوتة فانفجرت فى إسبينوزا، كما وضع «التراث والتجديد» حقول ألغام فداس «نقد الفكر الدينى» على أحدها.

٣ - قراءة النصوص الدينية، دراسة استكشافية لأنماط الدلالة.

هذه هى الدراسة الثالثة والأخيرة بعد استبعاد اليمينى الدينى فى الدراسة الأولى واليسار الدينى فى الدراسة الثانية. اليسار العلمانى هو الحل وهى دراسة علمية لا يختلف عليها اثنان، تبدأ بنقد ما يسمى بأسلحة العلوم، وهى كلمة حق يراد بها باطل، أن تكون هناك وجهة نظر إسلامية فى العلوم الغربية أو اتجاهاتها أمر وارد وكما كانت للقدماء آراء فى الفلسفة اليونانية وحكمة فارس وديانات الهند.. وهو مفيد فى القضاء على أسطورة الثقافة المركزية أو العالمية، ومفيد أيضا فى التأكيد على إبداع الأنا ضد تقليد الآخر. إنما العيب أخذ النظريات الغربية واكتشافها فى القرآن، ويؤدى ذلك إلى اعتبار الغرب هو المبدع ونحن هم التابعون. وماذا نفعل لو تغير الغرب، وقلب الحقائق رأسا على عقب وكما حدث تقريبا فى كل العلوم إبان تجربته الحديثة؟ ألا يؤدى ذلك إلى ربط الإلهى بالبشرى، والثابت بالمتحول؟ أسلحة العلوم تيار رجعى ضد الشيوعية والماركسية والعلمانية تعطى الأنا إحساسا بالتفوق ضد مركب النقص الذى لديها، وتتوهم أنها تقضى على مركب العظمة عند الآخر مادامت الأنا قد لحقت به، وتركز الدراسة فى مقابل ذلك على أسباب النزول والناسخ والمنسوخ لاكتشاف الواقع فى بطن الوحى ونقد لا تاريخانية الفكر الدينى، لولا المغربيات أى الصياغات النظرية المستحدثة التى تطول كثيرا وتعلى قليلا.. صحيح أن النصوص الدينية نصوص لغوية وبالتالى فهى نصوص بشرية تتداخل فيها الثقافات الاجتماعية والأساطير الشعبية، ومن هنا تأتى خطورة التفسير الحرفى اللاتاريخانى لها. ومع ذلك تبقى لها نواة أولى تنسج حولها شوائب التاريخ دون أن يكون فى ذلك توفيق بين الثابت والمتغير؛ فكل متغير يدور ويتراكم حول ثابت، ويعطى المؤلف أمثلة عديدة من أجل التمييز بين الثابت والمتغير من الفقه القديم مثل ملك اليمين، وميراث البنات، وتعدد الزوجات، ووضع المرأة، والعلاقة بين المسلمين وغير المسلمين، والجزية، وأمور المعاد، والسحر والحسد، والجن والشياطين، والربا والقص التاريخى. وتغير الظروف يستتبع تغير الفقه طبقا لروح الشريعة واتجاهها نحو الزوجة الواحدة، والمساواة فى الميراث، والمساواة بين المسلمين وغير المسلمين، تطبيق الشريعة هنا يعنى تطبيق روح العصر وروح التاريخ وروح الشريعة وليس التوحيد بين السلطتين: الدينية والسياسية، وتلك أهمية الاجتهاد. القياس مجاز منطقى، والمجاز قياس لغوى، فتتفاعل اللغة والعقل والتاريخ من أجل تجديد الخطاب وتحديث المجتمع (٧٨).

إن المؤلف الصديق صاحب منهج، وصاحب قضية، ومبدع مشروع، ومؤسس مدرسة وليس ناقل علم محفوظ يكرره ويتكسب به ويتفاخر به أمام الجهلاء. مشروعه مثير للأذهان يدعو إلى الحوار والفكر، به قدرة على نقد القدماء والإبداع والاجتهاد، لذلك يخطئ ويصيب، ولديه قدرة على الالتحام بقضايا العصر وقبول تحدياته، جامعا بين العلم والوطن.

ومع ذلك فالبصيرة والحنكة والفطانة واجبة؛ فالمؤمن كيس فطن. إن العداء للخطاب الإسلامى المعاصر ولظاهرة الصحوة الإسلامية والوقوف لها بالمرصاد أمر تتباغض به النفوس. ولماذا لايتم النقد بنفس الحماس والتركيز للخطاب الليبرالى والخطاب القومى والخطاب الاشتراكى الناصرى والخطاب الماركسى؟ لم التركيز على الخطاب الإسلامى وبالتالى الوقوف فى صف الدولة والخطاب الرسمى، وهى القاسم المشترك بين الباحث والمبحوث؟ وهناك أيضا نوع من المغالاة فى النقد لدرجة Cynism. لايوجد شىء إيجابى. الكل معاب وناقص. كل خطاب يهدف إلى غير ما يقصد إليه، له ظهر وبطن، يكشف عن سوء نية مبيتة وأهداف غير معلنة، وهذا صحيح فى مجتمع يغيب فيه النقد ويكثر فيه النفاق، ويعم فيه الخطاب المزدوج.

أستعمل أنا لسان الآخرين فى الفصل بين السلطتين: الدينية والسياسية والصلة بين الوحى والتقدم (لسنج) وفى بيان أن الإيمان إحساس باطنى يجرده العقل (**أوغسطين، لسنج، توما الإكوينى، إسبينوزا**)، وبأن الوعى الأوروبى له بداية ونهاية (**سارتر**)، وأستعمل الثقافة الغربية لبيان الإيمان الفلسفى ضد الإيمان الرسمى (**كانط**) ولدراسة الدين دراسة تاريخية (**فولتير**) ولبيان إمكانية العقل لاستيعاب الوجود (**هيجل**)، وتحويل العقل إلى ثورة (**ماركوز**)، والكشف عن الخطاب المزدوج فى الثقافة الغربية (**ياسبرز**)، والصلة بين الإسلام والاشتراكية (**ردونسون، جارودى**) والصلة بين العقائد والنظم الاقتصادية (**فيبر**)، ولولا ذلك لحوصرت بطريقة أشد ولما أنجبت الجامعة مجموعة من الباحثين وتحويل الفكر الجديد إلى مدرسة دائمة.

كان المؤلف الصديق يسارا إسلاميا ثم أصبح يسارا علمانيا معاديا للحركة الإسلامية دون تفهمها وعذرها وإصلاحها وإقامة الجسور معها. الإدانة سهل والعلاج صعب، فأصبح تفريقه فى «التراث والتجديد» ويظل هو ذراع المشروع الطويل، مخلب قطة، القنبلة الزمنية التى قُدّر لها أن تنفجر قبل الأوان وقبل أن تتحول إلى اتجاه عام، المعول والفأس. المشروع الأم لا يفجر ولا يجرح ويترك ذلك للزمان، لأجيال قادمة. من الحكمة سقيان السم فى كوب العسل،

والتدع بقفاز من حرير، تشبيه متبادل بيننا على مدى ربع قرن.

خامسا: من مفهوم النص إلى السجال السياسي.

هناك عشرة دراسات أخيرة تتراوح بين ١٩٨٧ - ١٩٩٣ على مدى خمس سنوات حيث بدأ التحول من الدراسات العلمية النظرية حول علوم التأويل منذ الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة حتى «إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني»، عام ١٩٩٣ إلى السجال السياسي. ولم يعد الحوار مع **الخليل بن أحمد، وسيبويه، والشافعي وعبد القاهر الجرجاني** ومؤسسي العلوم الأوائل بل أصبح مع بعض رجالات الفكر والإعلام، الخطاب السائد بالمعنى الاجتماعي للثقافة. وسيتم عرضها زمانيا قدر الإمكان لتتبع المسار الموضوعي للأعمال العلمية والتحول من عقل العالم إلى هم المواطن، ومن المعرفي إلى السياسي، ومن العلمي إلى الأيديولوجي وهو مايعيبه على معظم المعاصرين.

١ - مفهوم النص (١) الدلالة اللغوية (٨٠)

وهي دراسة عن مفهوم النص ودلالته اللغوية بعد أن فتح المؤلف مجالا جديدا في الدراسات الإسلامية المعاصرة عن النص والعنوان هو نفسه الذي صدر تحته رائعته الأولى (٨١). ويحتار القارئ هل المؤلف يعرض نفسه من جديد أم يعمق مقالته الأولى؟ فهو يكشف عن الدلالة اللغوية للنص مع مقارنتها بدلالة اللفظ في اللغات الأوروبية، ويتتبع مراحل التطور الدلالي من الدلالة الحسية، والانتقال من الحسي ثم الانتقال إلى المعنوي ثم الدخول إلى الاصطلاحي، وأصبح عند **الشافعي** أحد أنماط البيان، وعند **الزمخشري** المحكم الواضح، وعند **ابن عربي** الواضح الذي لايحتمل التأويل والاحتمال. وأخيرا استقر المعنى وأصبح النص يعني عدم الاجتهاد، المعرفة القطعية الكاملة والنهائية وهو المعنى الاجتماعي السائد حتى الآن، ولا يشير إلى أي أحد من المعاصرين الذين ختموا هذا المجال (٨٢).

٢ - مفهوم النص (٢) التأويل: مفهوم الثقافة للنصوص.

وتنتقل هذه الدراسة من الدلالة اللغوية للنص إلى التأويل للنص الديني وغير الديني على حد سواء ابتداء من تحليل معناه في القرآن وتردداه سبع عشرة مرة في مجالات دلالية مختلفة مثل الأحلام والرؤيا والأحاديث والتعبير والتفسير ثم تأويل الطعام وتأويل الأفعال وتأويل الكتاب. وتنتقل الدراسة من التأويل في القرآن إلى النص في تعريفه المعاصر كسلسلة من العلامات المنتظمة في نسق من العلاقات تنتج معنى كليا يحمل رسالة سواء كانت تلك العلامات باللغة أي الألفاظ أو بأية إشارات أخرى. وبالرغم من ورود بعض الألفاظ الحداثية مثل السميوطيقى إلا أن الدراسة علمية تعبر عن عقل العالم أكثر مما تعبر عن هم المواطن، بلا سجال أو نقد أو هجوم أو معركة مع أحد.

٣ - مركبة المجاز: من يقودها ؟ وإلى أين ؟ (٨٣)

وهي دراسة على بؤرة اهتمام المؤلف عبر عشرين عامًا من الدراسة والتأمل والبحث، تبدأ بنص عن **ابن عربي** يبين القصد المتبادل بين الإنسان والله، فقد أخذ الله الإنسان قصدًا له وغاية بكلامه إليه، وأخذ الإنسان الله قصدا له وغاية بعبادته له. وبالرغم من موضوعية البحث وعلميته وطابعه النظري إلا أن الباحث يحاول أن يعطي له بعدا اجتماعيا لا يظهر إلا في دلالات العناوين الفرعية مثل المجاز: معركة الوجود الاجتماعي على أرض البلاغة دون أن يظهر الوجود الاجتماعي. العنوان ملتزم والمضمون تقليدي وكأن المؤلف يريد أن يؤسس مجالا جديدا للبحث في بلاغة المقموعين، ومثل «العراك حول اللغة: من يمتلكها؟»، وهو بحث في اللغة الاجتماعية في صيغة معركة بين نظريتي التوقيف والاصطلاح، ومثل «حضيض المجاز ويفاع الحقيقة»، وهو عنوان يصف المشروع الفكري **للغزالي** المناهض للمجاز والمدافع عن الحقيقة، ومثل «التحريك الدلالي، تحريك الدلالة اللغوية من هنا إلى هناك»، وهو تحليل لتوظيف **الغزالي** للمجاز وأقرب إلى تجميع المادة العلمية بلا تعليق. وتظهر الأفكار الشائعة عند المؤلف في دراساته السابقة مثل نقد الوسطية الأشعرية، كما تظهر بعض ألفاظ الحداثة وعلومها مثل السميوطيقي والسوسيولوجي، والتأويل هو الوجه الآخر للمجاز وأداته.

وتنتهي الدراسة إلى المناداة بضرورة فك ارتباط مركبة المجاز بقاطرة الدين والعقيدة حتى يمكن القضاء على حالة الارتباك والتشوش في فهم الظاهرة بل وفك ارتباط مركبة الحياة كلها بالدين والعقيدة حتى يمكن التحرر من هيمنة النصوص الدينية، وفك ارتباط الدراسات اللغوية والأدبية أيضا من مجال الدين والعقيدة، وهو نداء مستحيل نظراً لخروج موضوع المجاز من ميدان العقيدة والدين بل ومن مجال الحياة ذاته في الاتصال بين الذوات والتأثير المتبادل بينها. المطلب تمنٍ والواقع مخالف، والوقوع في اللاتاريخانية أحد مظاهر اليوتوبيا والبحث عن المعرفي الخالص الذي لا وجود له إلا في الواقع الاجتماعي.

٤ - محاولة قراءة المسكوت عنه في خطاب ابن عربي (٨٤)

وهي دراسة شعبية تحول علوم التأويل من الخاصة إلى العامة، ومن رسالة الدكتوراه «التأويل عند **ابن عربي**» إلى مقال في مجلة «الهلال» الغراء، وتبدأ الدراسة بنظرة

كلية على مشروع ابن عربى كرد فعل على الصراعات العرقية والطائفية فى الأندلس للمصالحة بين الديانات الثلاث: اليهودية والمسيحية والإسلام بل والديانات الوثنية الأخرى، توحيداً للبشر، وتوحيدا للكون كتجليات للتوحيد الإلهى. وتصدر الدراسة فى وقت كان مجلس الشعب المصرى يكفر فيه ابن عربى ويطالب بمصادرة الفتوحات المكية إلهاءً للناس عن معاهدة الصلح مع إسرائيل والأزمة الاقتصادية وتعثر السياسات العامة. وتعتمد الدراسة على كثير من نتائج المستشرقين وبعض العرب الباحثين مثل الجابرى.. وتبدأ بتحليل مضمون الخطاب للكشف عن الدلالة الأيديولوجية فيه طبقا لقدرة المؤلف الفائقة فى التمييز بين الأيديولوجى والمعرفى، البرجماتى والنظرى، ثم تعرض مفهوم التأويل وبقية المفاهيم النظرية؛ فالتركيز على المضمون وحده يؤدى إلى فك منظومة السياق المصاحبة للخطاب والنص القرآنى فى علاقة متبادلة مع نصوص أخرى مثل سجع الكهان ونبوءات العرافين والشعر ثم تحول من نصح منتج إلى نص منتج. ويشير تولد النصوص إلى عملية تفاعل خصبة على درجة عالية من التعقيد. ويطمح ابن عربى أن يجعل المنظومة اللغوية هى المنظومة الأم ونموذج الإبداع، وهو لايؤول القرآن بل يرتد إلى الأصل المؤسس لكل النصوص ومنها القرآن. وتعتبر هذه الدراسة من السهل الممتنع الذى لايتنازل عن عمق التحليل المتخصص وبساطة العرض لجمهور القراء.

٥ - ثقافة التنمية وتنمية الثقافة (٨٥)

هو موضوع يتطرق إليه عديد من الباحثين عن الصلة بين الثقافة والمجتمع (٨٦). كيف تتم تنمية الثقافة بلا ثقافة للتنمية؟ وكيف تتم ثقافة التنمية بلا تنمية للثقافة؟ فالثقافة والمجتمع فى جدل مستمر دائرى لا فرق بين البداية والنهاية، بين الموضوع ونقيض الموضوع. ولما كانت الثقافة فى المجتمعات التراثية مرتبطة بالدين، أصبح الموضوع أيضا مشابها لموضوعات الدين والتنمية، الثقافة والتنمية.

وقبله وضع السؤال نفسه: ثقافة الفقر أم فقر الثقافة (٨٧)؟ والهدف من وضع هذه التساؤلات من مجموعة من المفكرين المعاصرين هو الإسهام فى عملية التغير الاجتماعى؛ فالثقافة والمجتمع وجهان لعملة واحدة.. لاتوجد ثقافة مطلقة ولا تنمية مطلقة.. كلاهما ظاهرتان اجتماعيتان تاريخيتان.

وتتضمن الدراسة قسمين غير مرقمين: الأول: العقل العربى بين سلطتين، والثانى: الذاكرة بين المحو والإثبات. الهدف من القسم الأول تحرير العقل العربى من السلطتين الدينية والسياسية؛ سلطة النص وسلطة الحاكم، وكلاهما سلطة فى المجتمع، ينقد السلطة فى المجتمع ويبين خطورتها على تنمية الثقافة، فالثقافة سلوك اجتماعى، والعقل العربى محاصر بين هاتين السلطتين؛ سلطة النص والسلطة السياسية منذ العصر الفرعونى حتى الآن، مما جعل التقدم الاجتماعى مرهونا بالسلطة حتى أصبحت مشكلة المثقف العربى أنه يمارس إنتاج الفكر وعينه على السلطة السياسية (٨٨).

والهدف من القسم الثانى بيان حصار العقل العربى فى التاريخ بين هاتين السلطتين ومحو الذاكرة الجمعية وتنميط الوعى التاريخى.. فقد اتحدت السلطتان الدينية والسياسية منذ الأمويين بفعل الداهية عمرو ابن العاص ومطالبته بالتحكيم ورفع القرآن على أسنة الرماح. بدأت الخدعة بتأويل رجل الدين، وبخداع رجل السياسة، واستمر الحال كذلك بتوحيد القراءات السبع فى قراءة واحدة؛ لهجة قريش لسيادة قريش، واستعمال عثمان مبدأ الثيوقراطية؛ القميص الذى ألبسه الله إياه ضد الثوار عليه. ثم تحول النص الأشعرى إلى نص سلطوى فى أصول الدين وأصول الفقه، وتم محو كل نص آخر من الذاكرة الجمعية يعترض على السلطة وتثبيت النص السلطوى الذى تحول إلى ذاكرة جماعية تستدعى للقمع والتزييف، ومن ثم يكون الطريق إلى التحرر هو تحرير العقل من سلطتى النص والسياسة، وتحرير الذاكرة من عمليتى المحو والإثبات أى تحرير

الثقافة من عوائق النمو؛ فالماضى مازال قابعا فى الحاضر، ولايمكن تحريك الحاضر إلا بعتقه من أسر الماضى، وقد يوحى هذا التحليل ببعض الحتمية التاريخية السلبية، وحدة السلطتين الدينية والسياسية تؤدى بالضرورة إلى القمع مع أنها قد تؤدى أحيانا إلى التحرر مثل أحمس طارد الهكسوس، وصلاح الدين قاهر الصليبيين. ليس المهم فى الوحدة أو الفصل بين السلطتين بل المهم فى توظيف ذلك فى قضايا التنمية الثقافية والتغير الاجتماعى والثورة الوطنية. وكثيرا ما تعود الشعارات نفسها فى كل دراسة مثل الاتهام بالتلفيقية والوسطية والأيديولوجية لكل خطاب موضوع التحليل، بل ويمتد الأمر إلى تعميم الحكم على العقلية العربية ذاتها؛ فهى عقلية تبريرية تواطؤية لا فرق بين أشعرية ومعتزلة؛ فقد تحول المعتزلة أيضا إلى تبريريين متواطئين فى محنة خلق القرآن، كما وقع من المحدثين زكى نجيب محمود فى الوسطية فى الفكر لأنه عربى بين ثقافتين، وعبد الحميد إبراهيم فى الوسطية فى الأدب، وشتان ما بين الاثنين فى صدق القلم كما استعمل الدين فى الخطاب السياسى المعاصر لتبرير الاشتراكية العربية وللتوفيق بينها وبين الماركسية العلمية أحيانا، وبينها وبين الرأسمالية أحيانا أخرى وكأن الانتقال ضرورى من إحداهما إلى الأخرى، من الإخوان إلى الماركسية كما يحدث عند كثير من المؤلفين، مفكرين وصحفيين وباحثين. أما الاتهام بالأيديولوجى لكل تقابل فى الخطاب بين الدينى والسياسى فإنه تطهر معرفى نظرى لا وجود له فى الثقافة باعتبارها ظاهرة اجتماعية مما يوقع المؤلف أحيانا فى تناقض بين هم العالم الباحث عن النظرى المعرفى الخالص وهم المواطن الذى يكشف عن الأيديولوجى العملى داخل المعرفى النظرى.

ويضع الباحث القوميين والسلفيين والصهاينة فى السلة نفسها.. فقد وضع القوميون العرق والدين أساسين للأيديولوجية القومية وكذلك الصهيونية مع أن القومية العربية لا تقوم على العرق بل على اللغة والثقافة والتاريخ وتجعل الدين تراثا وثقافة

التــــــأويــــل

وحضارة، ولاتقوم على محو القوميات الأخرى ولا تستند إلى التوسع والعدوان. أما السلفية فإنها وإن قامت على الدين إلا أنها لا تقوم على العرق بل هى أممية توحد بين الشعوب والقبائل والأجناس والأمم فى إطار التوحيد.

والحقيقة أن هذه الدراسة مثل غيرها وإن كان لايتضح منها أنها مع من ضد من كما هو الحال فى الدراسات الأخرى إلا أنها تقوم على إدانة الواقع وتكفيره واستبعاده والاستعلاء عليه كما هو الحال فى الخطاب السلفى. ليس المهم إدانة الواقع كما هو الحال فى «معالم فى الطريق» بل تغييره و إعادة بنائه وتربيته. ليس كل شىء مدان فى الواقع وإلا وقعنا فى كراهية الناس والبشر Cynism وانطبق علينا المثل الشعبى «لايعجبه العجب ولا الصيام فى رجب». هذه الثنائيات المتعارضة بين العلم والأيديولوجيا، بين المعرفى والنفعى، بين النظرى والعملى، بين العقل والتبرير، بين الجذرية والتوفيقية، بين الاختيار بين البدائل والجمع بينهما، بين العلمانية والسلفية إنما تعبر عن رغبة مكبوتة فى النضال، ولا تختلف عن ثنائيات «معالم فى الطريق» بين الإسلام والجاهلية. الله والطاغوت، الإيمان والكفر، الحق والباطل، لذلك يرفض التفرقة بين المعتدلين والمتطرفين، ويعتبر الإسلام السياسى فى حيرة بين السلفية كمعارضة والسلفية كتطرف.

ويصل الأمر إلى التحدى والمزايدة، تعليم الدين المسيحى مثل تعليم الدين الإسلامى، وضرورة قبول طلاب غير مسلمين فى الأزهر مما يجعل الباحث خارج التاريخ بالرغم من اتهام الخطاب العربى المعاصر باللاتاريخانية. ليس القضية فى الوقوف من الخارج ونقد الداخل بل الوقوف فى الداخل ونقده من الداخل، مرجعية النص والدين طبيعة المرحلة التاريخية التى نمر بها وليس المهم إدانتها للإعلان عن الواقف بل نقلها من مرحلة إلى أخرى بالتأويل حتى يرتكن النص على جانبه التقدمى بدلا من ارتكانه على جانبه المحافظ فيحدث الزلزال وكما ينتقل العالم من فوق قرن الثور إلى القرن الثانى كما هو الحال فى التصورات الشعبية. ما أسهل الطوباوية والإغراق فى التمنيات وما أصعب تغيير الواقع قيد شعرة. لسنا جيل العلماء بل جيل الممهدين لجيل العلماء. يسهل الاتفاق مع الباحث فى النتائج، «تحرير العقل من سلطة النصوص الدينية وإطلاقه حرا يتجادل مع الطبيعية والواقع الاجتماعى والإنسانى بدلا من الدوران فى سلك السلطتين الدينية والسياسية»، ولكن الخلاف حول الوسائل: إدانة كل شىء مناطحة مما قد يؤدى إلى سيل دماء الناطح إذا كان المنطوح حائطا أم خلخلة الحائط، مرة إلى الوراء ومرة إلى الإمام حتى يقع أمام أول هبة ريح؟

٦ ـ التراث بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية: سلطة النص فى مواجهة العقل (٨٩)

وهى دراسة ذات عنوانين: الأول التراث بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية وهى محاولة لنقد الخطاب التنويرى المعاصر وتنقله من الاستخدام النفعى إلى القراءة العلمية، والثانى «سلطة النص فى مواجهة العقل» من أجل نقل الخطاب التنويرى المعاصر من سلطة النص إلى سلطة العقل.

والتراث يعنى فى وجداننا المعاصر التراث الدينى لأن الدين هو مكونه الأول، ويلح السؤال عليه لأننا مازلنا فى مرحلة اتصال معه ولم نقطع عنه كما هو الحال فى الوعى الأوروبى ولم نتجاور معه كما هو الحال فى الوعى اليابانى، فالإشكال صحيح: كيف يتقدم العربى مرتبطا بتراثه الذى به أسباب معوقاته وتقدمه فى آن واحد. كيف يتقدّم إلى الأمام وعينه إلى الوراء كى يستمّد منه العون أو يفك إساره منه، فالتراث لايعنى بالضرورة الخمود والسكون بل هو تراث متشابه، به السكون والحركة، الخمود واليقظة. واختزال التراث فى التراث الدينى، ثم اختزال التراث الدينى فى الخطاب الأشعرى شىء طبيعى لأنه هو الخطاب السائد فى الوعى العربى المعاصر.

ولما كان الوعى العربى المعاصر بين ثقافتين؛ الثقافة الموروثة والثقافة الوافدة وكما تم اختزال الموروث فى أحد جوانبه تم اختزال الوافد أيضا فى أحد جوانبه وهو تراث الاحتلال والغزو أو تراث العلم والتقدم؛ وهو شىء طبيعى فتلك صورة الآخر فى الوعى العربى المعاصر، الداء والدواء، فى حين أن الوعى العلمى بالتراث؛ بتراث الأنا وتراث الآخر هو الذى ينقل الوعى العربى المعاصر من مرحلة الاستخدام النفعى إلى القراءة العلمية بالنسبة للوافد، ومن سلطة النص إلى سلطة العقل بالنسبة للموروث.

وتنقسم الدراسة إلى ثلاثة أقسام دون عناوين فرعية لها. الأول عن معنى التراث فى اللغة ووظيفته، فإذا كان التراث يعنى فى العرف الدين، فإن الدين يعنى فى الاصطلاح الشريعة أو السنة أو طريقة الحياة، وفى اللغة يعنى السنة الماضية. ويناهض القرآن التمسك بالتقاليد واتباع سنن الأقدمين ويحل محلها، ولم تكن أقوال الرسول تراثا ملزما كالقرآن بل كان الرأى والمشورة «أنتم أعلم بشئون دنياكم». سنة الوحى المطابقة للقرآن ملزمة فى حين أن سنة العادات متغيرة وليست ملزمة، ثم تحولت السنن كلها إلى إلزام بفعل تقنين **الشافعى** لأصول الفقه وتقنين **الأشعرى** للعقيدة، فتحولت إلى ذاكرة جمعية تتحكم فى العقل والاجتهاد. وجعل **الغزالى** ذلك سياسة الدولة، ولم ينجح **ابن رشد** فى فك العقل من الإسار فكان آخر خط الدفاع. وبعد أن تم تثبيت النص تحول إلى منتج للنصوص كما هو الحال فى القياس وفى شرح المتون والحواشى على الشروح والتخاريج على الحواشى.

أما القسم الثانى فإنه يبين تداخل السلطة السياسية مع السلطة الدينية فى الموروث مما

أدى إلى ركود الواقع العربى وجموده منذ سيادة القبيلة على الدولة، وقريش على بقية القبائل، وظهرت الشعوبية فى الثقافة والعسكرية فى السياسة. ووضعت بعض المبادئ الفقهية لتعزيز الركود الاجتماعى مثل «درء المفاسد مقدم على جلب المصالح» وهو أحد المبادئ الفقهية الذى يقوم على تحقيق المصالح سلبا ولا يعزز الركود الاجتماعى. وقد أسهم الاستشراق فى ذلك عن طريق رؤيته للتراث على أنه التراث الدينى، فأصبح المرجع هو النقل لا العقل، وأصبح الإسلام هو مدخل الوافد إلينا، إسلام **نابليون وهتلر** ومؤسس حزب البعث، وأصبح الاستعمار استمراراً للحروب الصليبية. ويدأ الخطاب التنويرى المضاد يرى فى الإسلام التنويرى شرط التقدم وليس سبب التخلف كما هو الحال فى الخطاب الاستشراقى.. هو إسلام أصول الفقه الذى لايختلف عن فلسفة التنوير والتحسين والتقبيح العقليين وحقوق الإنسان الطبيعية. لقد تقدمت أوروبا بهذا الإسلام التنويرى فأصبح لدينا مسلمون بلا إسلام وفى الغرب إسلام بلا مسلمين، واستمر الخطاب التنويرى فى هذا التوفيق منذ **الطهطاوى** حتى **زكى نجيب محمود**، يحاول إعادة طلاء القديم دون هدمه، تلوينه دون تأويله، يستخدمه نفعيا ولايقرؤه علميا بما فى ذلك مشروع «التراث والتجديد» كأحد فلول مشروع النهضة! ولا فرق بين هذا الخطاب والخطاب السلفى النفعى والخطاب الصهيونى العنصرى! الكل نفعى انتقائى سلفى شعوبى عرقى، يقوم على وعى زائف بالتراث.

أما القسم الثالث فإنه يطبق المقولات السابقة على خطاب **زكى نجيب محمود** فى «حصاد السنين» كمثال للخطاب النفعى التجديدى فى التقاء الوافد مع الموروث، وبعد استعراض المراحل الفكرية الأربع للفكر العربى: مرحلة التعرف على الحياة الثقافية، ومرحلة الارتحال إلى الغرب، ومرحلة الانخراط فى الحياة الفكرية ثم مرحلة اكتشاف الهوية. والسبب فى فقر هذا الخطاب هو أنه ظل أسير خطاب النهضة، اللحظة التاريخية التى أنتجته، والذى ينحصر فى الإيمان بقيمة الحرية الفردية والاجتماعية وكما عرضها **أحمد لطفى السيد وعباس محمود العقاد** وفهم الحياة على أساس التطور وكما عرضها من قبل **شبلى شميل وسلامة موسى وإسماعيل مظهر**، وكان السجال بين الخطابين فى ردود **الأفغانى على رينان ومحمد عبده على هانوتو والعقاد** على المستشرقين، ووقف الخطاب السلفى للخطاب التنويرى بالمرصاد، يُكَفِّر **طه حسين وعلى عبد الرازق** مما يكشف عن أزمة العقل، كما كفَّر **متولى الشعراوى توفيق الحكيم**، فتراجع الخطاب التنويرى وتم تغيير عنوان **طه حسين** «فى الشعر الجاهلى» إلى «فى الأدب الجاهلى» وعنوان **زكى نجيب محمود** من «خرافة الميتافيزيقا» إلى «موقف من الميتافيزيقا». تعبر أزمة العقل عن ازدواجية المثقف التنويرى السلفى والذى يجمع بين الوافد والموروث. ومع ذلك لم يشفع له ذلك من أن يكون عرضة للهجوم من الخطاب السلفى. أما **الطهطاوى ومحمد عبده** فقد فصلا بين العقيدة والشريعة، الأولى ثابتة من القدماء والثانية متحولة لاتمنع من التعامل مع الوافد، وهى مثل ثنائية الخطاب التنويرى بين الثقافة منا، والعلم من غيرنا، والجمع بينهما هو الحل، بين الأصالة والمعاصرة، امتدادا من **الطهطاوى** حتى **زكى نجيب محمود** حتى «التراث والتجديد» بجبهتيه الأوليين «الموقف من التراث القديم» وكما وضحت فى «من العقيدة إلى الثورة»، والموقف من التراث الغربى وكما وضح فى «مقدمة فى علم الاستغراب»، وهو المشروع التلفيقى التوفيقى نفسه الذى يبحث عن حلول وسط لإلغاء كل المتناقضات، وعن علة واحدة تفسر كل شىء، ومنهج هذا الخطاب هو المنهج التعليمى التربوى وليس المنهج العلمى، ومع ذلك فقد استطاع توضيح الأفكار والاعتماد على تحليل اللغة وبيان حضور الماضى فى الحاضر والوقوف مع المعقول ضد اللامعقول والدعوة إلى ممارسة حرية الفكر والفعل.

وتكاد تتكرر الأفكار نفسها فى معظم الدراسات فقد حصل المؤلف على عدة مفاهيم - مفاتيح يحل بها كل المغاليق والأسرار: الوسطية، التلفيقية، التوفيقية، الأيديولوجية، النفعية. كما وقع أسيراً للمغربيات والشاميات نظرا لما فى الخطابين الشامى (**برهان غليون**) والمغربى (**محمد عابد الجابرى**) من حداثة، وإحكام نظرى للخطاب، ونقد لكل شىء وذلك مثل كثرة استعمال العقل العربى، القبيلة والدولة، الذاكرة الجمعية. يقسو على التراث فى حموة القسوة على الحاضر فيعتبر القياس مجرد توليد نصوص مع أنه تعدية الحكم من الأصل إلى الفرع لتشابه بينهما فى العلة، فاختزاله إلى توليد النصوص إجحاف بالتعليل وهو صلب القياس ومادة المنهج التجريبى. ويقلص النص إلى اللغة والسلطة مع أن النص استجابة لواقع بدليل «أسباب النزول»، ولتطور الزمان بدليل «الناسخ والمنسوخ»، ويقسو على الخطاب التنويرى منه **الطهطاوى** حتى «التراث والتجديد» ويعتبره نفعيا لا علميًا، يقوم بالتلوين لا بالتأويل، بإعادة الطلاء لا بإعادة البناء، وسطيا بين الماضى والحاضر، بين الوافد والموروث، يمثل الوعى الزائف فى تقابل الوعى العلمى المعرفى، لا فرق بينه وبين الخطاب السلفى والخطاب الصهيونى؛ فالكل عودة إلى الأصالة، الدين والعرق! وهذا ظلم لخطاب التنوير، ورغبة فى تجاوزه قفزا دون تطوير وإكمال. إن فشل الخطاب التنويرى لا يقتضى هدمه بل تجديده وإعادة صياغته لأنه مازال يعبر عن طبيعة المرحلة التاريخية التى يمر بها المجتمع العربى الإسلامى. ولماذا التعارض بين البنية والتاريخ، بين التحليل الحى النفعى العملى للتراث والوعى التاريخى به، بين دور المواطن ورسالة العالم؟ لقد أكثرت الدراسة من المابعديات وتقديم البدائل والقفز فوق المراحل، والتخلى عن اليسار الإسلامى إلى اليسار العلمانى كما انتقل آخرون من اليسار العلمانى إلى اليسار الإسلامى. تخرج من «التراث والتجديد» وتريد تجاوزه بتحليلاته وأفكاره وتصوراته ونتائجه ولكن شتان ما بين إشعال الثقاب وإشعال الحريق.

التـــــأويـــل

٧ - إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى. (٨٩)

وهى دراسة كبيرة فى مجموعة الدراسات الصغرى. تنقسم إلى ثلاثة أقسام وكل قسم إلى فقرات دون عناوين جانبية رئيسية أو فرعية (٩٠) . وتتبع موضوع إهدار السياق فى الفكر العربى الإسلامى وتحاول خلق نمط جديد من الفكر القائم على أساس علمى فى دراسة التراث. وتبدأ بأهمية علوم التأويل للنصوص عن طريق السياق وليس إخراجا للنصوص من موقعها، وباكتشاف قوانين تشكل النصوص فى سياقها وليست مفارقة له. وبدون السياق لايمكن الوعى بالتراث وعيا علميا وإلا أصبح منعزلا عن حركة التاريخ متقوقعا فى إسار الماضى. يهدف البحث إلى الكشف عن ظاهرة إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى وآثارها الاجتماعية والسياسية فى ثلاثة أقسام: الأول يبين أوجه التماثل بين النصوص الدينية والنصوص غير الدينية من حيث قوانين التكوين والبناء وانتاج الدلالة دون إغفال خصوصية النصوص الدينية، والثانى يرصد الكيفية التى يتجاهل بها الخطاب الدينى إشكاليات السياق مثل التفسير العلمى للنصوص الدينية الذى يهدر السياق الثقافى والحاكمية التى تهدر السياق التاريخى فى أسباب النزول والسياق السردى اللغوى للنصوص، والثالث يبين الأثر الفكرى والاجتماعى والسياسى لتجاهل الخطاب الدينى سياقه الذى تكون فيه على مستوى الوعى العام ووعى الطبقة المثقفة والمؤثرة فى الرأى العام.

أولا ليست النصوص الدينية مفارقة لبنية الثقافة واللغة التى كتبت بها، لذلك بحث القدماء حقيقة الكلام الإلهى قديما أم مخلوقا ودرس **عبد القاهر الجرجانى** إعجاز القرآن من خلال قوانين الشعر واسرار البلاغة ولايمكن فهمه دون النصوص السابقة عليه، نصوص الكهانة والسحر والتى حاورها وجادلها ونقدها وبين ميزته عليها. لذلك فصّل القدماء أسباب النزول وعلم المناسبة بين الآيات والسور، وبينوا الفرق بين الخطاب المكى والخطاب المدنى، وميزوا بين مستويات القول ذاته من تمثيل وتصوير وقصص وأمر وجدل وتهديد وإنذار وإيماء، وفرقوا بين المتعارف والمسكوت عنه فيما سمى بغموس الخطاب أو لحن الخطاب.

ثانيا: يقوم إهدار السياق على تجاهل هذه المستويات كلها فى الخطاب الدينى لحساب نص مفارق لا وجود له الا افتراضا، ويتجاهل جدلية الإلهى والإنسانى والمقدس والدنيوى فى بنية النص، ويثب فوق مستويات السياق لإنتاج الأيديولوجيا حسب ظروف المؤول والعصر فيصبح النص هو المفعول والأيديولوجيا هو الفاعل. والنموذج على ذلك كتاب «القرآن والكتاب» من أجل قراءة عصرية توفق بين القرآن كنص أزلى وبين الحقائق التاريخية المعروفة اعتمادا على أسباب النزول والناسخ والمنسوخ والتأويل العلمى (٩١) وتبدأ المحاولة بالتفرقة الصوفية المعروفة من **ابن عربى** بين النبوة والرسالة، الأولى إلهية أزلية ثابتة والثانية متغيرة تاريخية متطورة، الولى من صفات الله أما الرسول ضمن صفات البشر. الكتاب مؤلف من كتب عدة كما هو الحال فى كتب الفقه يشمل المحكم والمتشابه ونوعاً ثالثاً هو المفصل والراسخون فى العلم يدركون هذا التقسيم ويأولون المتشابه والمفصل مثل **البيرونى والحسن بن الهيثم وابن رشد ونيوتن وآينشتين وداروين وكانط وهيجل!** القرآن متشابه لدلالته على النبوة بينما الرسالة محكمة. والإ نزال هو نقل النبوة إلى الرسالة والقرآن إلى أم الكتاب. والتأويل العلمى للقرآن أحد وسائل الربط والتوسط بين الإلهى والبشرى، بين المطلق والنسبى أصبحت له مؤسساته بباكستان والسعودية، يؤخذ العلم الغربى ثم يلحق به الفكر الإسلامى تابعا ومبررا ويتم التأويل العلمى باكتشاف الحقيقة الشرعية ثم الحقيقة العلمية ثم فى تطابق الحقيقتين معا وهذا هو وجه لإعجاز والهدف هو رفع التشكك فى صحة القرآن وإثباته بالعلم والنموذج الثانى لإهدار السياق، الحاكمية التى تهدر السياق التاريخى وأسباب النزول والسياق الداخلى اللغوى، فالحكم لايعنى الحكم بالمعنى الحديث بل الاسترشاد فى السياق السجالى مع اهل الكتاب.

ثالثا: يبدو الأثر الاجتماعى والسياسى لإهدار السياق فيما حدث فى انقسام الخطاب العربى إلى موقفين فى أزمة الخليج عام ١٩٩٠ كل خطاب يدعى أنه يحارب الشيطان دفاعا عن الله، خطاب أنصار العراق وخطاب أنصار الكويت وأمريكا وكذلك معظم موضوعات العصر مثل فوائد البنوك والربا، والشورى والديموقراطية والعلم والدين، والفنون والآداب، وخروج المرأة للعمل، والحجاب والسفور، ويؤدى هذا الخطاب إما إلى التبعية إلى العلم الغربى أو التبعية إلى المواقف السياسية المحلية وينتهى الإبداع الفكرى والثقافى.

والحقيقة أن الدراسة استئناف للجهود السابقة وفى نفس الاتجاه تكرر بعض مقولات «نقد الخطاب الدينى»، وتتعامل مع نفس المفاهيم كأسلحة ماضية، القراءة الأيديولوجية، التأويل النفعى، التلوين، اللاتاريخانية، القراءة المغرضة. وتتخلل ذلك ألفاظ الحداثة مثل السميوطيقى وأسماء المحدثين مثل **دى سوسير وجاكبسون ولوتمان** وبيرك وآرائهم ومؤلفاتهم ويؤرخ أحيانا بالميلادى، فالقرن الثانى هو القرن السابع. مازال الميزان العدل بين الموروث والوافد غير مستقيم، مرة يميل إلى هذا الجانب، ومرة يميل إلى الجانب الآخر. الأيديولوجى هو الشيطان والمعرفى هو الملاك. فنظام النص قصد متبادل بين المرسل والمستقبل لكل منهما أيديولوجية السلبية، والمعرفى هو الإطار المشترك بينهما وهى تفرقة تقوم على التطهر والطوباوية على تمنى التمييز بين هموم المواطن وبحث

العالم الأيديولوجى هو الذى يربط بين النظر والعمل، بين المعرفة والممارسة. يبحث عن التأويل «الحقيقى»، وهو ما لا وجود له فلايوجد تأويل صواب مطلق وما دونه خطأ وباطل. القراءة من أجل التأويل وإعادة البناء لاتتطلب باستمرار التاريخ فالبنية شىء والتاريخ شىء آخر. لم يحاول هوسرل بحث تاريخية نقد العقل الخالص «بل قرأه أى أعاد بناءه وتوظيفه وتأويله بالتعبير عن المسكوت عنه عند المؤلف أو عن المرغوب فيه عند القارئ. ولم يحاول هيدجر البحث عن المعنى الموضوعى التاريخى السياقى لنصوص السابقين على سقراط بل أولها بحيث تكون حاملا لرؤيته. هناك فرق بين دور المؤرخ ومهمة الفيلسوف بين الطالب والأستاذ بين طالب مرحلة الليسانس وطالب الدراسات العليا، تقرأ الدراسة الماضى فى الحاضر وتسير فى خط «التراث والتجديد» قريبة منه بعيدة عنه. تقع فى المبالغات والمزايدات وتدفع الأمور إلى أقصى حدلها بحيث تصبح تفريحاً ؟ على الأصل والجذع كما هو الحال فى الفرق. مثال ذلك الإعلان عن مكان للملحدين فى وسط الأمة إثارة للناس مع العلم بأن الإلحاد لا وجود له، فكل إنسان مؤمن بشىء فلن يقبل مواطن مهما كانت عقيدته أن يكون فى موقع مواطن الدرجة الثانية أو الثالثة فضلا عن أن الشريعة الإسلامية لاتقبل الملاحدة تحت حمايتها، ولاتمنحهم أية درجة من درجات المواطنة، إنه السيف أو الإسلام (٩٢). إن الانتقال من نار العلم قد يؤدى إلى حريق الوطن. يسكب الزيت على النار ومهمتنا إطفاء الحريق.

٨ ـ خاتمة: هل حان وقت الانفجار؟

لقد تطور المؤلف من البحث النظرى الخالص إلى السجال اليومى، ومن هموم العالم إلى هموم المواطن، ومن البحث المستتر إلى الإعلان المباشر منذ الاتجاه العقلى فى التفسير عند المعتزلة و «التأويل عند ابن عربى»، والذى بلغ الذروة فى «مفهوم النص»، دراسة فى علوم القرآن. ثم بدأ التحول فى «إشكاليات القراءة وعلوم التأويل»، أقل إحكاما ونظرا حتى وضح السجال العلنى والصدام مع الخطاب اليومى السائد فى الإمام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية ونقد الخطاب الدينى والذى انتهى بمجموعة من المقالات فى المجلات الثقافية غير المحكمة كنشاط ثقافى عام(٩٣).. صحيح أن العمل العلمى فى الرسائل العلمية يتطلب الاعتكاف من أجل البناء النظرى. كما أن العمل خارج القاهرة، وساحة الوغى، فى اليابان مثلا، يعطى الفرصة للعمق والتنظير وعدم الاستعجال فى معارك الحياة اليومية. مازال فى العمر متسع لإيجاد الوحدة العضوية بين المعتزلة وابن عربى، بين التراث القديم والتراث الغربى، بين حسن حنفى وجابر عصفور وعبد المحسن طه بدر. ■

الهوامش:

(١) انظر دراستنا ثورة الجماهير عند أورتيجا إى جاسيه «فى» دراسات فلسفية الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٧ ص ٤٤٦ ـ ٤٨٦

(٢) كتبت هذه الدراسة منذ تعرض الصحافة لقضية حرية البحث العلمى فى الجامعة على مدى عدة أشهر بدأت فى القاهرة، واستؤنفت فى طرابلس وانتهت فى كيب تاون.

(٣) نصر حامد أبو زيد «إشكاليات القراءة وآليات التأويل»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٣.

(٤) تقدم بمعظمها إلى الترقية إلى أستاذ مساعد باستثناء «التأويل فى كتاب سيبويه» الذى كان من ضمن الأعمال المقدمة للترقية إلى درجة أستاذ.

(٥) المصدر السابق ص ١٣ ـ ٥٠ ونشرت من قبل فى «فصول» القاهرة، ابريل، ١٩٨١.

(٦) الدولة أشبه بالعمة فى البداية والخف العربى فى النهاية وما بينهما الحلة الغربية.

(٧) المصدر السابق ص ٥١ ـ ١١٨ نشرت من قبل فى كتاب «أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السميوطيقا» بالاشتراك مع سيزاقاسم دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦.

(٨) المصدر السابق ص ٥١.

(٩) المصدر السابق ص ١١٥.

(١٠) المصدر السابق ص ١٢١ ـ ١٤٨.

(١١) المصدر السابق ص ١٤٩ ـ ١٨٢.

(١٢) المصدر السابق ص ١٤٩.

(١٣) المصدر السابق ص ١٤٩.

(١٤) المصدر السابق ص ١٥٠.

(١٥) المصدر السابق ص ١٧٩.

(١٦) المصدر السابق ص ١٨٣ ـ ٢٢٠.

(١٧) المصدر السابق ص ٢١٦.

(١٨) المصدر السابق ص ٢٢٣ ـ ٢٤٧.

(١٩) المصدر السابق ص ٢٤٥ ـ ٢٦٥.

(٢٠) انظر عرضنا لمفهوم النص فى فصول.

(٢١) مثل لطفى عبد البديع، مصطفى ناصف، شكرى عياد، جابر عصفور فى النقد والبلاغة.

(٢٢) المصدر السابق ص ٩.

(٢٣) وقد سبقتها دراسة «الأيديولوجية الوسطية التطبيقية فى فكر الشافعى» مجلة الاجتهاد بيروت العدد الثامن ١٩٩٠ وتأسيس الأيديولوجية «الوسطية»، سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢.

(٢٤) «قراءة النص» فى «دراسات فلسفية الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٨١ ص ٥٢٣ ـ ٥٥٠.

(٢٥) اعتمد المؤلف أيضا على بعض المراجع القديمة مثل تاريخ الطبرى (٣مرات) وفتاوى ابن الصلاح (٣ مرات)، والإتقان للسيوطى، والبحر المحيط للزركشى - والإمامة والسياسة لابن خزيبة، والموافقات للشاطبى (وكل منها مرة) كما اعتمد على بعض اجتهادات المحدثين مثل يعقوب بكر، وحسن الشافعى، وجابر عصفور وسيد قطب (كل منهم مرة) وذكر الجابرى فى تكوين العقل العربى (مرتان) ورضوان السيد فى مجلة الاجتهاد (مرتان) وأحمد أمين (مرتان).

(٢٦) مثل: الرازى: مناقب الشافعى ص ١٧ ص٥٣

(٢٧) «التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم» المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة ١٩٨٠ ص ١٧٧ ـ ٢٠٢ علم أصول الفقه فى دراسات إسلامية ص ٦٥ ـ ١٠٣ ماذا يعنى اليسار الإسلامى؟ فى مجلة اليسار الإسلامى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة ١٩٨٠ ص ٣ ـ ٥١ وأعيد نشرها فى «اليمن والثورة فى مصر ١٩٥٢ ـ ١٩٨١ الجزء الثامن» اليسار الإسلامى والوحدة الوطنية، مدبولى، القاهرة ١٩٨٩ ص ٣ ـ ٧٥.

التـــأويـــل

(٢٨) انظر دراستنا «الوحى والواقع» دراسة فى أسباب النزول، فى الإسلام والحداثة ندوة مواقف، دار الساقى، لندن ١٩٩ ص ١٣٣ ـ ١٧٥ .

(٢٩) صوفى أبو طالب: الاشتراكية الديمقراطية، المجلس الأعلى للجامعات، القاهرة ١٩٧٨ .

(٣٠) مثل برهان غليون فى «من القبيلة إلى الدولة» ومحمد عابد الجابرى فى نقد العقل السياسى.

(٣١) «إن الشافعى وهو يؤسس عروبة الكتاب بالمعنى والدلالات السابقة ـ كان يفعل ذلك من منظور أيديولوجى ضمنى فى سياق الصراع الشعوبى الفكرى والثقافى «الإمام الشافعى ص ٢٧». إن الشافعى يعتمد موقفا أيديولوجيا خاصا فى خضم صراع فكرى شعوبى انحاز فيه لا إلى العروبة فقط كما انحاز كثير من معاصريه بل إلى القرشية تحديدا» المصدر السابق ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(٣٢) المصدر السابق ص ٢١ .

(٣٢) وقد اتهم سيد قطب فى مصر وقاسم أحمد فى الملايو هذا الاتهام والإقلال من شأن السنة.

(٣٤) المصدر السابق ص ٤٠ .

(٣٥) المصدر السابق ص ٥٠ .

(٣٦) انظر دراستنا «علم أصول الفقه» دراسات إسلامية ص ٦٥ ـ ١٠٣ .

(٣٧) فإذا كانت قوة السلطة السياسية وقدرتها على القهر قد استطاعت أن تفرض لنفسها الإجماع بالبيعة فليس ثمة ما يمنع من فرض التواتر على مستوى الأخبار والمرويات بمحاربة الأخبار والمرويات المضادة لتوجهاتها والمعارضة لسياستها» المصدر السابق ص ٦٩ .

(٣٨) المصدر السابق ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(٣٩) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٤٠) المصدر السابق ص ٨٦ .

(٤١) المصدر السابق ص ٨٩ .

(٤٢) المصدر السابق ص ٨٧ .

(٤٣) المصدر السابق ص ١٠٦ .

(٤٤) هذه الشمولية التى حرص على منحها للنصوص الدينية بعد أن وسع مجالها فحوّل النص الثانوى الشارح إلى الأصلى، وأضفى عليه نفس درجة المشروعية ثم وسع مفهوم السنة بأن ألحق به الإجماع كما ألحق به العادات وقام بربط الاجتهاد/ القياسى بكل ما سبق رباطا محكما تعلى فى التحليل الأخير تكبيل الإنسان بإلغاء فعاليته وإهدار خبرته فإذا أضفنا إلى ذلك أن مواقف الشافعى الاجتهادية تدور فى أغلبها فى دائرة المحافظة على المستقر والثابت وتسعى إلى تكريس الماضى بإضفاء طابع أزلى كما فى ميراث العبد وفى ميراث الأخت الوحيدة وفى مسألة زكاة الفراس أدركنا السياق الأيديولوجى الذى يدور فيه الخطاب كله، إنه السياق ـ الذى صاغه الأشعرى من بعد فى نسق متكامل ثم جاء الغزالى بعد ذلك فأضفى عليه أبعادا فلسفية أخلاقية كتب لها الاستمرار والشيوع والهيمنة على مجمل الخطاب الدينى حتى عصرنا هذا وهكذا ظل العقل العربى يعتمد سلطة النصوص بعد أن تمت صياغة الذاكرة فى عصر التدوين ـ عصر الشافعى ـ طبقا لآليات الاسترجاع والترديد وتحولت الاتجاهات الأخرى فى بنية الثقافة والتى أرادت صياغة الذاكرة طبقًا لآليات الاستنتاج الحر من الطبيعة والواقع الحى كالاعتزال والفلسفة العقلية التى اتجاهات هاشية وقد أن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان فى عالمنا علينا أن نقوم بهذا الآن وفورا قبل أن يجرفنا الطوفان المصدر السابق ص ١١٠ .

(٤٥) المصدر السابق ص ٧ .

(٤٦) المصدر السابق ص ٦ .

(٤٧) «فإن حرص الشافعى على حبسه داخل تلك الدائرة فهو فى تقديرنا نوع من التبرير الناتج عن موقف أيديولوجى يتحاشى الخوض فى خلافات الصحابة من جهة ويقدس ذلك الجيل بوضع اختلافاتهم موضع التساوى من جهة أخرى، لكن موقف الشافعى المنحاز لأحد الموقفين السالفين يمكن اكتشافه من رفضه القياس فى أمر ممن أمور الزكاة» المصدر السابق ص ١٠٨ .

(٤٨) وإذا كان هذا الفهم للتعارض بين القياس والاستحسان ينطلق من موقف أيديولوجى واضح فإن هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولا دائما بمجموعة من الثوابت التى إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية، وليست هذه الرؤية للإنسان والعالم معزولة تماما عن مفهوم الحاكمية فى الخطاب الدينى السلفى المعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم من منظور علاقة السيد بالعبد الذى لا يتوقع منه سوى الإذعان... وكما كانت رؤية الشافعى تلك للعالم كرست فى واقعها التاريخى سلطة النظام السياسى المسيطر والمهيمن فإنها تفعل الشىء ذاته فى الواقع المعاصر من خلال اتصالها فى الخطاب السلفى، وقد حدث هذا ويحدث بصرف النظر عن النوايا والتعارض الذى يبدو على السطح بين السلفى والخطاب السياسى السلطوى المصدر السابق ص ١٠٣ ـ ١٠٤ .

(٤٩) إن ما يبدو عن توسيعه لمجال فعالية القياس ليس إلا نوع ممن التكريس = الأيديولوجى لسلطة النصوص. وكل اجتهاد لا يقبله الشافعى من موقف التعصب لسلطة النصوص ولشموليتها لكل مجالات الحياة الإنسانية يصنفه فى إطار الاستحسان ومهاجمته ووضعه فى دائرة التشهى والتلذذ يكشف عن موقف الشافعى من الصراع الفكرى فى عصره ويحسم بشكل نهائى مسألة توسطيته وتوفيقيته ويكشف عن التلفيقية الواضحة فى ذلك الموقف، والحقيقة أن الشافعى برفضه الاستحسان وتأكيده على القياس المكبل دائما بسلطة الفهم الحرفى للنصوص كان يناضل من أجل القضاء على التعددية الفكرية والفقهية وهو نضال لا يخلو من مغزى اجتماعى فكرى سياسى واضح المصدر السابق ص ١٠١ .

(٥٠) نصر حامد أبو زيد.. نقد الخطاب الدينى، سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢، وله مطبعة بيروتية أخرى.

(٥١) الدراسة الأولى نشرت من قبل بعنوان «الخطاب الدينى المعاصر، الأسس الفكرية والأهداف العملية» قضايا فكرية، الكتاب الثامن القاهرة، ١٩٨٩ والدراسة الثانية نشرت من قبل فى مجلة ألف العدد العاشر، القاهرة ١٩٩٠ والدراسة الثالثة نشرت من قبل فى قضايا وشهادات، العدد الثانى دمشق ١٩٩٠ .

(٥٢) مقابلة فى جريدة «الأهالى».

(٥٣) نقد الخطاب الدينى، المصدر السابق ص ١٣ ـ ١٠٦ .

(٥٤) انظر الدين والثورة فى مصر ١٩٥٢ ـ ١٩٨١ الجزء السادس: الأصولية الإسلامية، مدبولى، القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٠٤ ـ ٣٠٧ .

(٥٥) الإحالات فى هذه الدراسة أولا إلى سيد قطب فى معالم فى الطريق (٣٢ مرة) ثم إلى القرضاوى (١٥ مرة) ثم إلى معركة الإسلام الرأسمالية (٧مرات) ثم إلى حسن حنفى (٦مرات) ثم إلى فهمى هويدى (٥مرات) ثم إلى «فى ظلال القرآن» و«الإسلام ومشكلات الحضارة» والمستقبل لهذا الدين و«الغزالى» كل منهما مرتان، وإلى الشعراوى والمودودى وأحمد بهجت، وعادل حسين، كل منهم مرة.

(٥٦) انظر دراستينا: أثر سيد قطب على الحركات الإسلامية المعاصرة، أثر المودودى على الحركات الإسلامية المعاصرة فى «الدين

والثورة فى مصر ١٩٥٢ - ١٩٨١ الجزء الخامس الحركات الإسلامية المعاصرة مدبولى، القاهرة ١٩٨٩.

(٥٧) انظر مستويات النص القرآنى أدب ونقد مايو ١٩٩٣.

(٥٨) نقد الخطاب الدينى ص ١٠١.

(٥٩) بعد عنوان الدراسة «التراث بين التأويل والتلوين قراءة فى مشروع اليسار الإسلامى» هناك العناوين الآتية بلا ترقيم:

التأويل: الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية.

التلوين: قراءة مغرضة.

القراءة المنتجة.

اليسار الإسلامى وأولويات الخطاب الدينى.

الماضى والحاضر: الأصل والفرع.

التراث: بناء شعورى أم بناء تاريخى؟

التراث: إعادة بناء أم إعادة طلاء؟

النصوص: تأويل أم تلوين؟

التوفيقية: النجاح والإخفاق.

(٦٠) يمكن إذن توزيع أعمالى على المستويات الثلاثة الآتية:

أولا: المستوى العلمى:

١- التراث والتجديد (البيان النظرى للجبهة الأولى، موقفنا من التراث القديم).

٢- من العقيدة إلى الثورة (أول تطبيق لإعادة بناء التراث القديم).

٣- مقدمة فى علم الاستغراب (البيان النظرى والتطبيق الأولى للجبهة الثانية، موقفنا من التراث الغربى).

ثانيا: المستوى الثقافى:

١- قضايا معاصرة (جزءان).

أ- فى فكرنا المعاصر (فى الأنا).

ب- فى الفكر الغربى المعاصر (فى الآخر).

٢ - دراسات إسلامية.

٣ - دراسات فلسفية.

ثالثا: المستوى الشعبى:

١ - اليسار الإسلامى (العدد الأول)

٢ - الدين والثورة فى مصر ١٩٥٢ - ١٩٨١ (ثمانية أجزاء)

٣ - هموم الفكر والوطن (جزءان)

وتدور ثلاثية الشباب بالفرنسية على نفس التقسيم على النحو الآتى:

١ - مناهج التفسير، محاولة لإعادة بناء علم أصول الفقه (الجبهة الأولى).

٢ - تفسير الظاهريات، الحالة الراهنة للمنهج الظاهرياتى وتطبيقه فى ظاهرة الدين (الجبهة الثانية)

٣ - ظاهريات التفسير، محاولة فى هرمنيوطيقا وجودية للعهد الجديد (الجبهة الثالثة، نظرية التفسير) أما ترجماتى الأربع فتدور فى الجبهة الثانية، موقفنا من التراث الغربى مستعملا نصوص الآخر كأداة للتعبير عن واقع الأنا وهى:

١ - نماذج من الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط.

٢ - إسبينوزا: رسالة فى اللاهوت والسياسة.

٣ - لسنج: تربية الجنس البشرى.

٤ - سارتر: تعالى الأنا موجود.

٥ - أما كتابى بالإنجليزية «الحوار الدينى والثورة» فهو أدخل فى الجبهات الثلاث فى آن واحد.

(٦١) وقد وقع فى نفس الخطأ الدكتور فؤاد زكريا عندما رد على كتاباتى الصحفية فى الأصولية الإسلامية وليس على كتاباتى العلمية فى مشروع «التراث والتجديد»

(٦٢) يشير المؤلف إلى «من العقيدة إلى الثورة» حوالى ١٥٦ مرة (الجزء الأول ٥١ مرة والجزء الثانى ٣٥ والجزء الثالث ٣٠ والجزء الرابع ١٢ والجزء الخامس ٢٨.

(٦٣) انظر السيرة الذاتية فى محاولة مبدئية لسيرة ذاتية فى الجزء السادس من «الدين والثورة ١٩٥٤ - ١٩٨١ بعنوان «الأصولية الإسلامية»، ص ٢٠٧ - ٢٩٢ وإلى الجزء الخامس من الدين والثورة فى مصر عن الحركات الإسلامية المعاصرة مرة واحدة والتجديد ٨ مرات وإلى قضايا معاصرة مرتين وإلى دراسات إسلامية واليسار الإسلامى.

(٦٤) انظر دراستنا التى يميل إليها المؤلف أثر سيد قطب على الحركات الدينية المعاصرة فى الحركات الدينية المعاصرة ص ١٦٧ - ٣٠٠.

(٦٥) انظر قراءة النص فى دراسات فلسفية ص ٥٢٣ - ٥٥٠.

(٦٦) نقد الخطاب الدينى ص ١٠٩ - ١١٣ وأيضا ص ١٦١ - ١٧١.

(٦٧) المصدر السابق ص ١١٣ - ١١٨.

(٦٨) وذلك مثل «الدين والرأسمالية عند رونسون» الدين والثورة عند كاميلو توريز الأخلاق البروستانتية وروح الرأسمالية عند فيبر، رسالة فى اللاهوت الفلسفى عند إسبينوزا، الدين فى حدود العقل وحده عند كانط، فلسفة الدين عند هيجل، القاموس الفلسفى لفولتير، نيتشه والمسيحية عند ياسبرز، احتضار المسيحية عند أدنا مونر.. إلخ انظر قضايا معاصرة، الجزء الثانى فى الفكر الغربى المعاصر جمال الدين الأفغانى، الجزء الأول.

(٦٩) وذلك مثل خالد محمد خالد، ومحمد عمارة، وعادل حسين.

(٧٠) هذا حكم شائع عند أديب ديمترى وميشيل كامل وعبد العظيم أنيس وأحمد عباس صالح فيما يسمى بالتراثيين الجدد.

(٧١) نقد الخطاب الدينى ص ١٧٢ - ١٨٢.

(٧٢) المصدر السابق ص ١٧٢ - ١٨٢.

(٧٣) المصدر السابق ص ١٣١ - ١٤٠.

(٧٤) المصدر السابق ص ١٤٠ - ١٤٨.

(٧٥) قام الصديق مشكورا بمراجعة البروفات فى الطبعة البيروتية ونحن فى اليابان وهو الوحيد الذى قرأ الطبعتين اللبنانية والمصرية.

(٧٦) المصدر السابق ص ١٤٨ - ١٦١.

(٧٧) وقد تسربت المغربيات إلى لغة المؤلف الرصينة فى ألفاظ مثل: الماضوى والمستقبلوى المصدر السابق ص ١٣٠.

(٧٨) المصدر السابق ص ١٨٣ - ٢٢٤.

(٧٩) مجلة إبداع، القاهرة العدد الرابع، إبريل ١٩٩١ ص ٩٩ - ١٠٦.

(٨٠) مفهوم النص، دراسة فى علوم القرآن، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.

(٨١) انظر دراستنا «قراءة النص» دراسات فلسفية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، مجلة إبداع، القاهرة، العدد الخامس، مايو ١٩٩١ ص ١٢١ - ١٣٠.

(٨٢) ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، العدد الثانى عشر، ١٩٩٢ ص ٥٠ - ٧٤.

(٨٣) الهلال، القاهرة، مايو ١٩٩٢ ص ٢٤ - ٣٣.

(٨٤) القاهرة العددان ١١٠/ ١١١ ديسمبر ١٩٩٠ يناير ١٩٩١.

(٨٥) انظر الدين والثورة فى مصر ١٩٥٢ - ١٩٨١ «الجزء الثالث، الدين والتنمية القومية.

(٨٦) يوسف إدريس: ثقافة الفقر أم فقر الثقافة؟

(٨٧) ومن هنا أتت أهمية «رسالة فى اللاهوت والسياسية، لإسبينوزا التى تهدف أيضا إلى تحرير العقل من السلطتين الدينية والسياسية.

(٨٨) بحث ألقى فى ندوة «التراث وآفاق التقدم فى المجتمع العربى المعاصر»، عدن، ١٩٩١، ونشر فى مجلة أدب ونقد، العدد ٧٩ مارس ١٩٩٢.

(٨٩) القاهرة العدد ٢٢ يناير ١٩٩٣.

(٩٠) القسم الأول به خمس فقرات، والثانى أربع، والثالث ثلاث.

(٩١) محمد شحرور: القرآن والكتاب، دار الأهالى للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٠.

(٩٢) المصدر السابق ص ١١١.

(٩٣) أربعة فى «أدب ونقد»، وثلاثة فى «إبداع» واثنتان فى القاهرة وواحدة فى الهلال.

علم الكلام

بين الدين والسياسة

محمود إسماعيل

(أ)
مدخل

قسبق وعرضنا لنشأة علم الكلام فى الجزء الأول من مشروع «سيوسيولوجيا الفكر الإسلامى» باعتباره إنجازاً من إنجازات عصر التأسيس - أو عصر التدوين - الذى كان بدوره نتيجة إفرازات الصحوة البورجوازية الأولى(1).

وقد أثبتنا كيف ولماذا كان المعتزلة وحدهم هم مؤسسو هذا العلم باعتبارهم شريحة من شرائح البورجوازية. كذا عزوف «أهل الحديث» عن القيام بدور فى هذا الصدد واكتفائهم بإلصاق تهم التكفير على خصومهم المعتزلة معبرين فكرياً عن الإقطاعية الهزيلة التى مارست وجوداً شاحبًا فى هذا العصر.

ولم يُقدّر لأهل السنة عمومًا تقديم صيغة كلامية متسقة إلا فى العصر التالى - عصر الإقطاعية المرتجعة - على يد الأشعرى ومدرسته.

تتمحور مهمتنا فى هذا المبحث حول محاولة عرض تطور علم الكلام خلال الفترة ما بين منتصف القرن الخامس الهجرى لإبراز تأثير الواقع السوسيو- سياسى فى صيرورة هذ العلم الذى كان أكثر العلوم تعبيراً عن الفكر الإسلامى. ولسوف نلاحظ بوناً شاسعًا بين معطيات القرن الأول من هذه الفترة - من منتصف القرن الثالث إلى حول منتصف القرن الرابع الهجرى الذى سادته الإقطاعية وبين معطيات القرن التالى الذى شهد الصحوة البورجوازية الثانية والأخيرة فى التاريخ الإسلامى.

لم يكن جزافًا أن يسود الاتجاه النصى خلال العصر الأول، والاتجاه الليبرالى خلال العصر التالى بمعنى أن الصراع السوسيو- سياسى عكس تأثيره على علم الكلام بما يحفزنا على دراسة منحنيات صيرورته فى جزره ومده، فى نكوصه وتطوره لبرهنة البعد السوسيولوچى فى تلك المسيرة.

مثلت «الأشعرية»، و «الماتريدية» التيار السُّنى النصى؛ بذات الدرجة التى مثل فيها المعتزلة - بامتياز - التيار الليبرالى؛ أمّا عن فرق المعارضة الأخرى - كالشيعة والخوارج - فقد أخذت فى الغالب الأعم بآراء الاعتزال؛ كما أوضحنا فى المبحث السابق.

وفى كل الأحوال: ازدهر علم الكلام من خلال صراع الأفكار وتراكمت معارفه كمياً؛

بما أفضى إلى تحول كيفي يتمثل في ظهور الفلسفة الإسلامية التي ولدت من رحم علم الكلام.

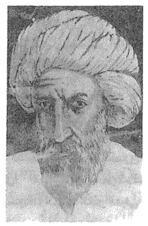
قبل برهنة تلك الأحكام؛ من المفيد أن نعرض في هذا التمهيد لعدة قضايا وإشكاليات تتعلق بهذا العلم؛ منها إشكالية المصطلح، إشكالية أصالته أو كونه علمًا دخيلا، كذا إشكالية ما إذا كان هذا العلم عقيديًا صرفًا؛ أم سياسيًا. أخيرًا إشكالية الخلاف حول تقويمه؛ بالكشف عن إيجابياته وسلبياته وتبيان مدى تأثيره في تشكيل العقل العربي؛ إن جاز التعبير.

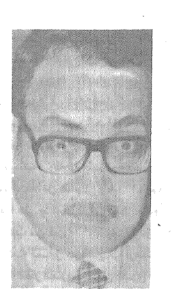
بخصوص مصطلح «علم الكلام»؛ نلاحظ اختلافات بين الدارسين القدامى والمحدثين حول تعريفه، وهي تعبر - في نظرنا - عن طبيعة «مخيال» هؤلاء الدارسين ومنطلقاتهم الفكرية ومناهجهم وغاياتهم التي هي - في التحليل الأخير - نتيجة أوضاع سوسيو - سياسية.

فعلى الرغم من ريادة المعتزلة في تأسيس هذا العلم؛ يحاول أهل السُنة طمس الحقيقة ونسبتها إليهم. يقول الغزالي - الأشعري المذهب - «**نشأ علم الكلام لحفظ عقيدة أهل السنة وحراستها من تشويش أهل البدع... فأنشأ الله طائفة المتكلمين وحرك دعاويهم لنصرة السُنة بكلام مرتب يكشف عن تلبيسات أهل البدعة المحدثة على خلاف أهل السُنة المأثورة، ومنه نشأ علم الكلام وأهله**»(٢).

تكشف «قراءة» النص عن مضمون مغاير لظاهره؛ إذ يفيد دخول أهل السُنة ميدان علم الكلام كرد فعل «لتشويش أهل البدع» الذين هم المعتزلة في نظر الغزالي. كما يحاول أن يغالط حقائق التاريخ؛ فيزعم أن «الله أنشأ طائفة المتكلمين لدحض آراء «أهل البدعة المحدثة».

ومن الغريب أن يقع ابن خلدون - وهو المؤرخ المحقق - في ذات المنزلق؛ فيرد ريادة علم الكلام إلى أهل السنة أيضًا. يقول: «هو علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية


ابن خلدون


حسن حنفي

بالأدلة العقلية، والرد على المبتدعة والمنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب السلف وأهل السنة»(٣).

وبغض النظر عن «أحكام القيمة» التي حفزت ابن خلدون إلى نعت خصوم أهل السنة بـ «المبتدعة»، و«المنحرفين»؛ فإن فحوى النص يتضمن أسبقية المعتزلة في تأسيس علم الكلام - يفهم ذلك من لفظة «الرد» التي تفصح عن إقبال أهل السنة على هذا العلم بعد أن ظهر في وقت أسبق.

ويبدو أن الإشكالية كانت مطروحة قبل عصري الغزالي وابن خلدون. لمن قصب السبق؟ يفهم ذلك من لغة خطاب الخياط المعتزلي في النص التالي؛ حيث يجزم بالنشأة الاعتزالية في صيغة تقرير حاسم «**لتعلم أن الكلام لهم - المعتزلة - دون سواهم**»(٤).

ونظرًا لأن الفرق الإسلامية كانت تكفّر بعضها بعضًا وتعتبر كل فرقة نفسها «الفرقة الناجية» في مقابل «أهل الأهواء والبدع»؛ لم يعترف أهل السنة - خصوصًا - بالمعتزلة وأفضالهم في تأسيس هذا العلم المهم.

لقد صادروا على خصومهم الذين بزوهم فكريًا فحاولوا دحض آرائهم عن طريق نفي انتسابهم إلى الفكر الإسلامي. وهنا يصدق حكم أحد الدارسين(٥): «**كان لفظ المتكلمين يطلق أول الأمر على كل من نظر في مسائل العقائد، وأصبح بعد ذلك يطلق خاصة على المتكلمين الذين يخالفون المعتزلة ويتبعون مذهب أهل السنة**».

لم يكن الخلاف حول مسألة الريادة في علم الكلام من منطلق فكري أو حتى عقيدي بحت بل «**انطلق من منطلقات واقعية اجتماعية إذ ترجع جذوره إلى مواقع أصحاب هذه الأفكار في التركيب الاجتماعي لمجتمعهم**»(٦).

وكان علم الكلام ميدانًا من ميادين الصراع بين المعتزلة والأشاعرة: «**فكانت نشأته اعتزالية وجاءت الأشعرية رد فعل**»(٧).



أسس المعتزلة علم الكلام للبرهنة على بطلان معتقدات «أهل الحديث» الذين يرون فى ظاهر الوحى مبدأ لا يقبل المناقشة؛ بينما ذهب المعتزلة «إلى اعتبارها موضوع برهنة»(٨). وهذا يعنى أن منهج أهل الحديث لم يسفر قط عن أفكار كلامية؛ «إذ لم تظهر هذه الأفكار تاريخيًا إلا فى النهاية عندما حددتها الأشعرية فى مذهب متسق كرد فعل على سائر الفرق الأولى»(٩).

وبغض النظر عن المبالغة فى تقدير مذهب الأشعرى «كمذهب متسق»، وعن خطأ القول بأنه «رد فعل على سائر الفرق الأولى»؛ لأن هذه الفرق لم تؤسس فكرًا يمكن اعتباره «كلامًا»؛ باستثناء المعتزلة؛ إلا أن النص جد مهم فى تحديد أسبقية الاعتزال من ناحية وفى الكشف عن «آلية» مهمة فى تاريخ الفكر السنى وهى آلية «رد الفعل» على الصعيد الفكرى؛ إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن أهل السنة الذين احتكروا الخلافة - حتى ذلك الحين - لم يشاءوا تغيير «الأمر الواقع» Stat-usquo بينما اتسمت سياسات قوى المعارضة بالحركية و«الدينامية» لتغيير هذا الواقع بفكره السائد. لذلك لم يخطئ أحد الدارسين حين كتب عن «الثابت والمتحول». فى الفكر الإسلامى وأناط المتحولات بقوى المعارضة التى كان المعتزلة متكلميها بامتياز.

ضمن هذا السياق نلج الإشكالية التالية عن مدى إفادة قوى التغيير من الموروث الفكرى الأجنبى.

أفاد المعتزلة بحق من هذا الموروث فى تنظير كلامهم، فى مرحلة تالية لتاريخ تأسيس العلم الذى نرى أنه نشأ نشأة داخلية صرفة من خلال صراع سوسيو- سياسى. هذا تسقط دعاوى بعض الدارسين الذين زعموا تأثر هذا العلم فى نشأته بهذا الموروث.

يقول أحدهم(١٠) إن ظهور هذا العلم مرتبط بتأثير «الهرمسية»، وهو حكم يدحضه تاريخ النشأة قبل بداية حركة الترجمة، هذا فضلا عما تميز به فكر المعتزلة من عقلانية لا تتسق وتعاليم «الهرمسية، الغنوصية الإشراقية الصوفية». وإن كان ثمة تأثير لها فلم يحدث إلا إبان عصر الإقطاعية المرتجعة وفى نطاق محدود جداً.

ويرى الباحث نفسه أن تعاليم الهرمسية سبقت المنطق الأرسطى فى ولوج باب الثقافة الإسلامية، وأن «العقل الأرسطى» لم يظهر فى هذه الثقافة قبل القرن الرابع الهجرى(١١) فـفتح الباب من ثَمّ لسيادة «الهرمسية»، لتهدد الفكر الدينى السنى والمعتزلى معًا. وليس أدل على خطأ هذا الحكم مما ذكره الباحث نفسه من أحكام أخرى مغايرة.

يقول «استعان المعتزلة والسنة معًا بالفلسفة اليونانية لمواجهة «الغنوص» لذلك عمد المأمون إلى ترجمة اليونانيات العقلانية»(١٣). فترجم أبو بشر متى ابن يونس كتاب «البرهان» لأرسطو(١٤)؛ مما شجع على «وجود الاتجاه البرهانى فى عصر المأمون فى إطار استراتيجية عامة تهدف إلى تنصيب العقل حكمًا فى النزاعات الدينية والإيديولوجية»(١٥). معنى ذلك حسب قوله أن «كتب أرسطو بدأت تترجم ابتداء من عام ٢٠٠ هـ»(١٦). وجرى توظيفها على يد المعتزلة فى عهد المأمون - كما ذهب من قبل (١٧) - فكيف يتسق ذلك مع حكمه السابق عن غياب أرسطو عن ساحة الفكر العربى حتى القرن الرابع الهجرى؟

ما يعنينا أكثر، هو قوله بتوظيف المعتزلة الأوائل هذا «الموروث العقلى» لمواجهة المانوية(١٨)، وهو حكم يناقض قوله بأن الجبائى المعتزلى - من المعتزلة الأوائل - «رد على قواعد أرسطو وزعزعها»(١٩).

هذا التناقض يكشف فى النهاية عن غياب الموروث الأجنبى تمامًا إبان مرحلة نشأة علم الكلام، سواء أكان غنوصيًا أوعقلانيًا. كذا عن عدم تأثر المعتزلة بالهرمسية إلا فى بعض آراء رجالات المعتزلة إبّان محنتهم خلال مرحلة المد السنى، أما تأثرهم بعقلانية أرسطو فقد حدث فى مرحلة تالية(٢٠)؛ حين آتت حركة الترجمة أكلها وأصبح التراث اليونانى- بعد درسه وتمثله - جزءاً متداخلا فى الثقافة الإسلامية(٢١).

بديهى أن يفيد المعتزلة الأواخر- لا الأوائل- وحدهم - وليس أهل السنة أيضاً- من عقلانية أرسطو فى تنظير مذهبهم(٢٢). يقول جولد تسيهر(٢٣): «أثرت الفلسفة الإغريقية فى الأفكار الدينية - فى مرحلة متأخرة - بصورة توفيقية بين هذه الفلسفة والإسلام».

نشأة علم الكلام إذن، إسلامية خالصة دون أدنى مؤثرات أجنبية. وفى ذلك يصدق حكم أحد الدارسين الثقاة: «نشأ علم الكلام نشأة داخلية دون أن يتأثر بمؤثرات أجنبية؛ لذلك فهو أكثر تعبيرًا من الفلسفة عن الفكر الإسلامى، وهو الذى ظهرت فيه أصالة المسلمين؛ فكان تصويرًا لأحداث الواقع وتطوره. وبعد الترجمة تأثر علم الكلام بالحضارات الأخرى؛ مما ساعد على تطوير آراء الفرق الكلامية وخفف من وطأة العقائد وأدخل العقل فى التفكير.... علم الكلام إذن ليس علم تاريخ مقدس، ويخطئ من يوحد بينه وبين العقيدة الدينية ، فهناك فرق كبير بينهما،علم الكلام محاولات اجتهادية لفهم العقيدة أو تنظيرها، وتخضع هذه المحاولات للظروف التاريخية وللأحداث السياسية وللغة العصر ومستوى الثقافة(٢٤)».

ومعلوم أن اللغة والثقافة فى نشأتها وتطورها نتاج أوضاع اجتماعية، هذا ما أثبتناه فى دراسة سابقة لسائر العلوم والفنون والآداب(٢٥). فمناهج اللغويين والنحاة والمفاهيم والآليات الذهنية التى استعملوها كانت هى ذات المناهج التى اعتمدتها سائر

العلوم الأخرى(٢٦). واختلاف المدارس فى هذا الصدد ما بين نصية وليبرالية كان يسرى عليها. وحق لأحد الدارسين القول: «إن الهم الأيديولوجى يلون المباحث الكلامية كلها بأساليب الأيديولوجيا وطرقها إلى النظر فى الموضوعات ومعالجتها.. وإلى هذا كله تُضاف طرق البيان ومناهجه وحمله للخلاف إلى ساحة النحو والبلاغة وأقوال أهل اللسان جملة»(٢٧).

ينسحب ذلك كله على علم الكلام؛ إذ ارتبطت نشأته بالفقه والسياسة - لا بالدين - بما لهما من طبيعة سوسيو - سياسية خاصة. ولم يخطئ أحد الدارسين حين ذهب إلى اختلاط علم الكلام فى نشأته بالفقه، وفى تطوره «كانت المسائل الفقهية فى ثنايا علم الكلام»(٢٨) ولم يتحرر من تأثير الفقه إلا على أيدى المعتزلة الأواخر(٢٩).

ومعلوم أن قضايا الفقه ذات دلالات سياسية واضحة؛ فمسائل «الحلال والحرام» واختلاف المعتزلة والأشاعرة بصددها خضع للخلاف السياسى، إذ جوّز الأشاعرة - على سبيل المثال - أكل المال الحرام لأنه رزق مقدر لآكله؛ بينما حرمه المعتزلة باعتباره ملكاً للغير. يعكس هذا الموقف سياسيًا تحليل السنة ظلم الحاكم للرعية، وتقويم المعتزلة الإمام الجائر(٣٠).

وهذا يقود إلى الإشكالية الخاصة بصلة علم الكلام بالسياسة. لم تنفصل السياسة عن علم الكلام قط؛ فمبحث «الإمامة» يُعدُّ أهم مباحثه، وجل قضاياه - حتى الميتافيزيقية - كانت تتخلق فى «مملكة الأرض» لا فى «مملكة السماء»!! ولم يجر تكفير الأشاعرة خصومهم لخلاف عقدى أو لاجتهاد ظنى؛ بل من أجل أهداف سياسية. ولا غرو: فقد امتحن المعتزلة - بعد أن وجهوا الخلافة العباسية فى عهود العباسيين الأواخر - أهل السنة، ورد عليهم الأشاعرة بالمثل منذ خلافة المتوكل، لذلك كان السباق حول امتلاك تفسير الوحى بين الخصمين غطاءً لصراع أعمق حول امتلاك السلطة، وكان من مظاهر ذلك «تلفيق تهم سياسية» للمعتزلة من جانب خصومهم «المحتكرين لتفسير الوحى والمتحدث الرسمى باسمه» على حد تعبير أحد الدارسين النابهين(٣١). ولا غرو فقد طورد المعتزلة فى عصر سيادة الإقطاعية المرتجعة «وشبههم الأشعرى بالنصارى والمجوس بل رماهم بالكفر أحياناً»(٣٢) لوقوفهم سياسيًا إلى جانب الشيعة الذين أحرزوا انتصارات سياسية؛ فأقاموا دولا استهدفت إسقاط الخلافة السنية.

فى هذا الإطار يمكن حلحلة إشكالية أخرى تتعلق بعلم الكلام؛ وهى الموقف من العقل والنقل فى اجتهادات المتكلمة. لقد أخذ المعتزلة بالعقل - إلى أبعد الحدود فى - تفسير الوحى وعقلنة الإيمان؛ فى محاولة لزعزعة السلطة السنية بطريقة شرعية وعالجوا مسائل غاية فى الأهمية - فكرياً ومنهجيًا - كالشك فى المأثور والسببية والحتمية وغيرها(٣٣). فالعقل عندهم مصدر المعرفة وأداتها «فهو القوة على اكتساب العلم»(٣٤)؛ بل «هو العلم ذاته»(٣٥).

هذا على الصعيد النظرى أمّا على المستوى العملى؛ فذهبوا إلى أنه معيار الحسن والقبح فى التشريع(٣٦) الذى يمس حياة الإنسان بالدرجة الأولى(٣٧)، وفى رأى أحد الباحثين أن هذا الرأى ينطوى على رؤية مادية؛ حيث ينصبّ التقويم على ما هو قائم وموجود وجوداً موضوعيًا؛ لا ما هو شرعى(٣٨).

أما الأشاعرة؛ فبرغم نهج الأشعرى منهج مدرسة «أهل الحديث»(٣٩)؛ إلا أنه اضطر اضطراراً إلى اعتماد العقل بدرجة ما لمواجهة خصومه(٤٠). ومعلوم أنه كان معتزليًا قبل تصديه لتنظير مذهب أهل السنة، لذلك كان توظيفه للعقل توظيفًا تبريريًا لظاهر النص؛ فقد رفض التأويل بالكلية وتمسك بالظاهر واعتبر الباطن كفرًا(٤١). ومع ذلك لم يسلم من أهل الحديث أو الحنابلة الذين ثارت ثائرتهم ضده(٤٢)، كما اضطر تلامذته أيضًا إلى مزيد من العقلانية تحت تأثير الصحوة البورجوازية الثانية؛ حتى إن المذهب الماتريدى الذى ولد من رحم الأشعرية - خلال ذلك العصر - أصبح أقرب إلى الاعتزال منه إلى الأشعرية؛ كما سنوضح فى موضعه من المبحث.

كل ذلك دليل لا يرقى إليه شك على سوسيولوجية الفكر؛ فى مناهجه وأدواته ومعارفه.

وفى مجال الأخلاق؛ لم تُفرد فى علم الكلام مباحث خاصة عن الأُخلاق، لكن من خلال طرحه لمسائل عن الخير والشر، ودرجة تحكيم العقل بصددهما؛ نستطيع أن نقف على مواقف وآراء تدخل فى صميم الأخلاق.

فمسألة الخير والشر وإن بدت ذات شكل لاهوتى ظاهرى(٤٣)؛ إلا أن آراء المعتزلة والأشاعرة بصددهما يُستشف منها موقف سوسيو - سياسى؛ برغم صدوره عن «الميتافيزيقا»(٤٤).

تنبثق الأخلاق عند المعتزلة؛ من نزعتهم العقلانية؛ حيث ردوا الحسن والقبح إلى العقل لا الشرع؛ فطرحوا لذلك مقولة القبح والحسن العقليين «لأن الوحى لا يثبت للأفعال قيمتها وإنما يعبر عنها فحسب، والعقل هو الذى يستدل به على حسن الأفعال أو قبحها»(٤٥). كذا يتجلى الجانب السوسيو - سياسى فى كون أحكام العقل فى هذا الصدد «قرينة بحكمته فى إصدار الفعل على وجه الصواب والمصلحة»(٤٦).

أما الأشاعرة؛ فيعولون فى الأخلاق على الشرع «لأن الله تعالى يفعل ما يشاء ويحكم بما يريد»(٤٧)؛ لذلك لم يستطيعوا محاجاة خصمهم فى أن الله لا يصنع الشر(٤٨)؛ إلا بذريعة أن «لله فيه حكم خاص علينا، فوجب التسليم به»(٤٩)، وأن حكمة الله لا تدركها العقول؛ مستشهدين فى ذلك بموقف موسى (عليه السلام) من الخضر.

لذلك نجزم بأن الأخلاق عند المعتزلة مرتبطة بالفعل البشرى، أما عند الأشاعرة فالارتباط «بالوجود»؛ لذلك أسهم المعتزلة فى تأسيس علم الأخلاق بموقفهم هذا، أما موقف الأشاعرة «وتعريفهم الأخلاق فيبتعد عن الموقف الأخلاقى»(٥٠).



الخلاصة؛ أن الأخلاق عند المعتزلة وضعية عقلية بينما هى عند الأشاعرة مختلطة بالميتافيزيقا. ولا يخفى ما ينطوى عليه ذلك من تأثيرات سوسيو - سياسية؛ فحواها تبرير الأشاعرة سياسات الحكام الجائرة، بينما يدينها المعتزلة باعتبارهم مسئولين عنها. وحق بذلك حكم أحد الدارسين[٥١] بأن «سائر **موضوعات علم الكلام ونظرياته لها مدلولات سياسية خالصة**».

من هنا تجلو أهمية «التاريخية» فى دراسة علم الكلام للكشف عن منطلقات ومناهج وآليات وأهداف المتكلمة؛ كذا إيضاح تأثير التراكم المعرفى فى نمو العلم وتطوره؛ وتحاشى أخطار وأخطاء الأحكام العامة والمطلقة التى يتزلق إليها دارسو الفكر من خلال الفكر ذاته.

مصداق ذلك، أن آراء الأشعرية لم تثبت على حال واحد؛ بل تطورت وطوعت بتطورات الواقع السوسيو - سياسى؛ خصوصاً فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية.

نفس الرؤية تنسحب على الاعتزال الذى تأثر - دون شك - بمعطيات عصر «التقية» فى ظل سيادة الإقطاعية المرتجعة، ثم تعاظم وتطورت آراؤه فى عصر «الظهور» - عصر الصحوة البورجوازية الثانية - حتى اقترب من الفلسفة ومهد لظهورها.

ولسوف نلاحظ أن الأشعرية إبّان مرحلة نشأتها اضطرت للأخذ بقدر ما من العقلانية لخدمة الشرع والسلطة الشرعية من ثم. كما أن الاعتزال - آنذاك - قد أرغم على التخلى عن بعض أفكاره الأولى: فمال إلى اللاهوت؛ حتى حكم أحد الدارسين حكم بأن «**الاتجاه العقلانى لم يكن عقلانياً قحاً**»[٥٢]. لا يمكن تفسير ذلك من خلال الصيرورة الفكرية البحتة؛ بل فى إطار حقيقة كون عصر سيادة الإقطاعية لم يحسم الصراع لصالح الإقطاعية تماماً؛ الأمر الذى أتاح تواجداً - هامشياً - للقوى البورجوازية وفكرها الليبرالى، لذلك أخطأ الباحث نفسه حين علل قصور التيار العقلانى - آنذاك - «**بالفضاء الأنطولوجى المشكل من قبل نصوص مقدسة**»[٥٣].

لقد كانت النصوص المقدسة واحدة؛ إنما يكمن الخلاف فى تفسيرها ومن هنا تظهر أهمية «التأويل» الذى يعتبر الأخذ به أو إطراحه جانباً عن تأثير معطيات الواقع السوسيو - سياسى.

إن معطيات عصر الصحوة البورجوازية الثانية هى التى جعلت الأشاعرة يتخلون عن موقفهم السابق الرافض للتأويل؛ الأمر الذى انعكس على تطوير مذهبهم.

وحسبنا أن الأشعرى - فى أيامه الأخيرة - تاب عن «تكفير المعتزلة واكتفى باتهامهم «بتمويه العوام»[٥٤]؛ بينما كان من قبل يثير هؤلاء العوام ضد المعتزلة.

كانت تلك الملابسات التاريخية أيضاً من وراء تعديل مواقف بعض تلامذة الأشعرى - **كالبغدادى** مثلاً - فقد أخذوا برأى المعتزلة فى مسألة «الأستواء على العرش»، كما نقل المذهب الماتريدى جل آرائهم فى المسائل الأخرى حتى صار أقرب إلى الاعتزال منه إلى منبعه الأول[٥٥]؛ لذلك أصاب أحد الدارسين حين قال بأن الصيغة الأشعرية الأولى «**لم تعد قادرة على الصمود أمام عواصف الفكر العقلى**»[٥٦]؛ ومن ثم أجازت الصيغة الجديدة للمذهب آلية «التأويل» بعد أن كانت من قبل متشبثة «بالالتزام بظاهر النص»[٥٧]. لذلك أفضى هذا التطور إلى «بلورة المذهب الأشعرى حتى اتضحت معالمه»[٥٨].

كانت الصحوة البورجوازية الثانية؛ بالمثل من وراء تعاظم وتطوير الاعتزال؛ حيث دأب المعتزلة «**على تنظير مذهبهم**»[٥٩] أيضاً؛ مفيدين من دعم بنى بويه. لذلك أتيح للقاضى **عبد الجبار** الاضطلاع بهذه المهمة. ومؤلفاته الضافية عن أعلام المذهب وتاريخه والمنافحة عن سبقه وأفضليته[٦٠]؛ مصداق ذلك بالمثل ألف الأشعرية مصنفات موازية ذات خطاب سجالى دفاعى. يفهم ذلك من خلال تحليل سيميائى لعناوين هذه الكتب والمصنفات[٦١] إن ظهور تلك المصنفات وزيوع المناظرات والمحاورات[٦٢]، وحلول التسامح المذهبى محل التعصب والتكفير، كان له بالغ التأثير فى تطوير علم الكلام خلال عصر الصحوة البورجوازية الثانية: حتى اقترب من الفلسفة ومهد لها. ولسوف نلاحظ كيف جرت الإفادة من معطيات عصر الترجمة فى هذا الصدد، بطرح قضايا جديدة ذات طابع فلسفى - كالطفرة والذرة وغيرها - فى مباحث علم الكلام[٦٣]. صدق **الشهرستانى**[٦٤] حين قال إن أبا الهذيل العلاف «**طالع كتب الفلاسفة وخلط كلامهم بكلام المعتزلة**». ولم يبالغ **جولد تسيهر**[٦٥] حين قرر أن «**الفلسفة الإغريقية - فى هذا العصر - أثرت أبلغ تأثير فى الأفكار الدينية: حيث جرى التوفيق بينهما**»، ولم يخطئ أحد الباحثين العرب المحدثين حين قال: «**بتحول المعتزلة من فرقة كلامية إلى الفلسفة والتأويل للنصوص والتوفيق بينها وبين النظريات الفلسفية**»[٦٦].

من مظاهر ازدهار علم الكلام فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية أيضاً؛ إفراد مباحث مستحدثة تعتبر فى نظرنا علماً جديداً هو «الملل والنحل». لقد أسهم المتكلمة جميعاً - سنة وشيعة ومعتزلة وإباحية - فى تأسيس هذا العلم الذى يعد **النوبختى والمسعودى والمسبحى والبغدادى والشهرستانى وابن حزم** وغيرهم[٦٧] من أشهر أعلامه.

وهنا يحق لنا أن نقرر حقيقة مهمة هى ارتباط نشأة علم لكلام بالصحوة البورجوازية الأولى، وتطوره واكتماله إبان الصحوة البورجوازية الثانية؛ وهو أمر يشى بارتباط العلم بالبورجوازية[٦٨].

ومع ذلك؛ فلأن «**ثورة بورجوازية**» تحدث فى العالم الإسلامى الوسيط. وما حدث لا يعدو «صحوة» - فقد شاب علم الكلام - شأن سائر العلوم الأخرى العقلية والنقلية - بعض النواقص والسلبيات[٦٩] من أهمها:

أولا: أن «أدلجـة» هذا العلم بصـورة تفـوق العلوم الأخرى؛ فتّ فى مصـداقيـة مـعارفـه إذ وظفته السلطة والمعارضة فى صراعهما السياسى والفكرى الضـارى. ولأن هذا العلم تعلق بمسائل ذات طبـيـعـة لاهوتيـة، كـالله وصـفـاته، والجنة والنار.. إلخ، لم يعد معيار المصداقية هو الصواب والخطأ؛ بل والإيمان. وهذا يـفـسـر مـا حل بالمشتغلين به من محن وإحن؛ خصوصًا بعد أن جُرّ العوام إلى ساحة الصراع.

ثانيًا: لم يستطع المتكلمـون التـواضـع على قاعدة عامة فى استخدام القياس؛ فلجأ كل طرف إلى تبرير قياساته بتضمين «الشاهد» ما يسمح له به بقـيـاس «الغـائب»؛ الأمـر الذى أفـضى إلى مجادلات سفسطية إلى ما لا نهاية؛ ودونما فائدة ترتجى(٧٠).

«وأصبح استخدام القياس ذهنية يقول به الإنسان بطريقة لا شـعـورية، كـمـا أضحى قانون قياس الغائب على الشاهد يُمارس بشكل غير مقنن حين كان المعلوم هو الماضى، والمستـقـبل هو المجـهـول، وكذلك الحاضر؛ الأمر الذى لا يقود إلى معرفة جديدة»(٧١).

لذلك أسـهـم علمـاء الكلام فى «**تشكيل قطاعات محددة من العقلانية فى أزمنة وأوقات سوسيو - ثقافية تسيطر عليها العقائد الساذجة والممارسات الفعالة ولكن المحـدودة. لقـد تقلص العـقل الإسـلامى الذى اختـزله وشكله الفـقـهـاء وحـاولوا تعميـمـه على كل التشكيلات الصـحيحة للمعرفة؛ أو قل على صحيح مصالح من وجهة نظرهم»(٧٢).**

على أنه يجب التـحـفظ إزاء الحكمين السابقين؛ فلو صحّا بالنسبة للاتجاه النصى؛ فلا ينسحبان بالضرورة على الاتجاه العقلانى الذى كـانت سلبياته لا تقاس بإيجابياته على الصعيد المعرفى. وحسبنا أن المعتزلة طرقوا آفاقًا مهمة على صعيد المنهج والتفكر فى آن؛ حين طرحـوا آليـة «الشك المعـرفى»، وتعرضوا لقانون السببية والحتمية والضرورة وغيرها، وهى قوانين أفادت منها المعارف الأخرى؛ خصوصاً فى مجال الطبيعيات.

ثالثًا: ميل علمـاء الكلام - مـعـتـزلة وأشاعرة - إلى منهجية «التوفيق»؛ بدلا من البـحـث والدرس الطليق. إذ ظل المصـدر الأصلى لقضايا البـحث الكلامى هو الوحى؛ «**فلم يعد الدليل هو الوسيلة لليقين؛ فشاع التـقليد فى العـصـور اللاحـقـة وأصـبـحت الشـروح والملخـصـات تعـبـر عن الفكر الشارح أكـثـر من الفكر المشـروح؛ حيث عـاد علم الكلام الذى بدأ من النص إلى أصله النصى الأول» (٧٣).**

رابعًا: إذا كان التيار العقلانى الاعتزالى قد حول فى سنىّ تطوره الأخيرة التحرر من «النصوص» وعالج قضايا وموضوعات ذات طابع فلسفى؛ فإن معالجاتها بالمنهج الكلامى أساءت إلى العلمين معاً؛ الكلام والفلسفة.

لم تكن تلك النقائص وغيرها إلا تعبيراً عن «**هلامية البناء التحتى» خلال عصرى الإقطاعية والصحوة البورجوازية الثانية؛ بحيث لم يحسم الصراع بينهـمـا حسـمًا قاطعًا. إن اختلاط النمطية فى العصرين مـعًـا على مـسـتـوى الإنتـاج؛ أفـضى بالضـرورة إلى تخليط فى الفكر على مستوى المعرفة؛ وهو تأكيد لا يرقى إليه الشك - على تأثـيـر الواقع فى الفكر، وتوظيف الفكر فى سياسة الواقع.**

فلنحاول تطبيق تلك الرؤية على مباحث علم الكلام.

(ب)
الاعتزال

سبق ودرسنا الاعتزال المعبر عن التيار العـقـلانى فى علم الكلام فى عدة مؤلفات تناولت معتقداته وتاريخه(٧٤). كما تناولنا دراسة نشأته من خلال منظور سوسيولوجى فى المجلد الأول من المشروع(٧٥).

لذلك سنقـتـصـر فى هذا العرض على متابعة الموضوع خلال عـصـر الازدهار؛ مبرزين أمرين:

الأول: رصد صيرورة المذهب وما لحق أفكاره من نكوص أو تطور خلال الحقبة الإقطاعية؛ كذا رصد كيفية اكتمال بنائه الفكرى إبان حقـبـة الصـحـوة البـورجـوازية الثانية.

الثانى: تقديم تفسير سوسيو - سياسى لتلك الصيرورة خلال الحقبتين معاً.

فى ظل الإقطاعية المرتجعة؛ خبا نجم الاعتـزال، وامتحن المعتزلة فى قلب الدولة وأطرافها؛ لغلبة المد السنى بعد ظهور مذهب أهل السنة على يد الأشعرى وتبنى الخلافة العباسية وولاتها التيار النصى؛ فامتحن المعتزلة منذ خلافة المتوكل وتعرضوا لبطش خصومهم السنة. ولا غرو؛ فقد أمرت الخلافة العباسية بإحراق كتب المعتزلة وحرضت الفقهاء والعوام على النيل منهم(٧٦). كما أصدر المتوكل كتبًا إلى ولاته للبطش بمن يقولون بخلق القرآن.

ولعل هذا يفسر لماذا تخلى بعض المعتزلة عن مـذهـبـهـم فى مـصـر الطولونيـة والإخشيدية، والتزام من ظل عليه «التقية»؛ فكانوا لا يجرءون على إظهار معتقداتهم؛ وأمعنوا فى التخفى والاستتار(٧٧).

وفى شبه الجزيرة؛ طُورد المعتزلة من قبل ولاة الخلافة وعمالها وعاشوا كجماعات منغلقة فى بعض مجتمعات الخليج واليمن، مـازجين مـعـتـقـداتهم بمذهب الشـيـعـة الزيدية(٧٨).

وفى المشرق - خراسان وما وراء النهر والهند - امتُحن المعـتـزلة فى ظل النظم العسكرية الإقطاعيـة السنيـة التى تعـقب حكامها لآراء أهل الحديث(٧٩).

وفى ظل دولة الغـزنويين فى غـزنة والهند؛ تخلى جميع المعتزلة عن مذهبهم تماماً (٨٠).

وفى بلاد المغرب؛ بدد فقهاء المالكية فى أفريقية حلقات المعتزلة فى المساجد؛ فلاذوا بالتـقـيّـة(٨١). وفى المغرب الأوسط طارد الرُستميون المعتزلة؛ فنزح معظم رجالاتهم إلى المغرب الأقصى وعاشوا فى كنف دولة الأدارسة الزيدية. ومـا لبث الأخـيـرون أن

الكلام

تخلوا عنهم واضطهدوهم؛ فلجأوا إلى المناطق الوعرة وكونوا مجتمعات حبيسة منغلقة (٨٢). ورحب معتزلة المغرب - عمومًا - بالفاطميين؛ فانحازوا إليهم وناصروهم واعتنق بعضهم المذهب الإسماعيلي(٨٣).

وفي الأندلس؛ امتزج الاعتزال بالتشيع والتصوف؛ «فكان اعتزالا من نوع خاص»(٨٤) - تحت تأثير ظروف غير مواتية - تعرض أصحابه للاضطهاد من قبل الإمارة ثم الخلافة الأموية؛ بتحريض من فقهاء المالكية(٨٥). فلما ثار المعتزلة قمعت حركتهم واضطروا إلى «تكوين فرقة سرية اتهمت بالمروق»(٨٦).

هكذا تعرض المعتزلة في العالم الإسلامي - إبان سطوة النظم الإقطاعية السنية - للمحن والاضطهاد؛ فطوردوا في سائر أقاليمه، وقمعت حركاتهم ونكل بزعمائهم، واتهموا بالكفر والشرك والإلحاد والزندقة. فقد وصمهم الأشعري بالمجوس ونسب بعض معتقداتهم إلى النصرانية(٨٧). وقد جاره الأشاعرة من بعده - كالبغدادي والشهرستاني - «دون تحقيق»(٨٨). وألصقت بهم ذات التهم في سائر بلدان المشرق والمغرب والأندلس(٨٩).

كما أفضت هذه الظروف الصعبة إلى تخلي بعض المعتزلة عن مذهبهم وانشقاق بعض زعاماتهم - كالأشعري وابن الراوندي الذي ندد بهم في كتابه «فضيحة المعتزلة»(٩٠). هذا فضلا عن انضمام بعضهم إلى الفرق الأخرى السنية والشيعية، ومال قطاع منهم إلى الزهد والتصوف.

وانقسم المعتزلة إلى مدرستين متعارضتين؛ مدرسة بغداد ومدرسة البصرة؛ حافظت الأولى على جوهر المذهب وطورته، ومالت الثانية إلى آراء الأشعري(٩١). وحق لبعض الدارسين وسم الفكر الاعتزالي - إبان الحقبة الإقطاعية بعدم التجانس(٩٢)، ولابن تيمية الحكم بأن «آراء البصريين أقرب إلى أهل السنة»(٩٣).

ولا غرو؛ فقد هجر بعض أعلام المعتزلة معتقداتهم في السياسة وتنكروا لمنهجهم في القياس، كما أنكروا رأي السنة في «الإجماع» ومالوا إلى الموقف الشيعي. يتجلى ذلك في قول النظام المعتزلي «بعصمة الأئمة»(٩٤):

وفي الوقت الذي أيد فيه رأي الأشاعرة «الطفرة»(٩٥)؛ بما ينفي القول «بالسببية» في تفسير ظواهر الطبيعة(٩٦).

للملابسات السوسيو- سياسية؛ وافق الجبائي المعتزلي رأي الشيعة في الإمامة(٩٧).

لم تكن تلك المواقف الاعتزالية المتضاربة مجرد نتوءات فردية من الفكر السياسي الاعتزالي؛ بل عبرت عن ظاهرة عامة بوجود تيارين؛ يقول أحدهما بالعقل ويعوّل الآخر على السمع(٩٨). ويرى بعض الدارسين(٩٩) بحق أن «هذه التعددية في فكر المعتزلة تتطابق مع حقيقة الواقع الاجتماعي والتاريخي وحتى الجغرافي».

لقد كان الفكر الاعتزالي عمومًا يعارك أزمة من مظاهرها المواقف المتضاربة والتطرف والتعصب؛ إذ يُعزى إلى بعض شيوخهم القول «من لم يكن معتزليًا لا يصح أن يكون مؤمنًا»(١٠٠).

علينا الآن برهنة تلك الأحكام بدراسة أفكار مشاهير شيوخ الاعتزال المخضرمين؛ الذين عاشوا عصر الصحوة البورجوازية الأولى وعصر الإقطاعية المرتجعة؛ الأمر الذي انعكس علي أنساقهم الفكرية فاتسمت بالتناقض والتضارب وعدم التجانس، وتطبع خطابهم بطابع دفاعي سجالي.

وغني عن القول، إن إفلاس المعتزلة في ميدان السياسة - حيث قمعت ثوراتهم بعنف وضراوة - أدى إلى إقبالهم على الدرس والنظر لمواجهة خصومهم باللسان بعد فشلهم بالسنان؛ فكانوا يتدارسون أمور مذهبهم في «حلقات سرية»(١٠١) ويصنفون تواليف في الرد على المنشقين على مذهبهم وعلى أرباب المذاهب الأخرى.

فالنظام المعتزلي بذل جهوداً محمودة في لرد على المخالفين والملحدين والسلطة الحاكمة لتي اتهمته بالزندقة(١٠٢)، كما أدخل في الاعتزال مباحث جديدة «بعضها سياسي، وبعضها فقهي وبعضها أصولي، وبعضها طبيعي»(١٠٣).

لقد أكد على اعتبار العقل أساس المعرفة حتى الدينية منها؛ فهو- في نظره - أداة المخلوق في معرفة الخالق. ولعل هذا كان من أسباب إنكاره المعجزات حتى في القرآن الكريم؛ إذ ذهب إلى أن الإعجاز القرآني يكمن في تحدي الله للكفار أن يأتوا بمثله(١٠٤).

وبرغم مواقفه النكوصية في آرائه السياسية - كما أوضحنا سلفًا - كذا المعرفية - حين قال بأن «الله خلق الموجودات دفعة واحدة على ما هي عليه الآن، ثم أكمن بعضها في بعض»(١٠٥) - كذا قوله «بالطفرة» - مقترباً من الأشعرية - إلا أنه تأثر بالفلسفة اليونانية - خصوصًا بأرسطو- حين وقف على «قانون الحركة». وتحمل آراؤه عن نظرية «الجزء الذي لا يتجزأ» أو «الجوهر الفرد» بوادر مادية متقدمة(١٠٦) لايقلل من قيمتها تأثره بديموقريطس(١٠٧). وحسبه أنه رفع مستوى الجدل الكلامي إلى مستوى الدرس الميتافيزيقي الفلسفي(١٠٨). كذا مخالفة الأشعري ونظريته في «السكون»(١٠٩). وإذا كان قد تأثر في هذا الصدد بالهرمسية الحرانية(١١٠)؛ فيعدُّ ذلك في نظرنا دليلا على انفتاح فكري اعتزالي؛ كما وأن الهرمسية قد «أسلمت»، وأصبحت خيطاً في نسيج الفكر الإسلامي العام. ولقد ظهر تأثيرها بصورة أرحب في آراء تلامذة النظام - من أمثال أحمد بن خابط والفضل الحدثي - اللذين مزجا بين الاعتزال والأفلاطونية المحدثة(١١١).

أما عن أبو الهذيل العلاف: فقد كان مفكراً اعتزالياً مخضرماً جمع فكره بين معطيات الصحوة البورجوازية الأولى بطابعها الليبرالى وبين تأثيرات عصر الإقطاعية المرتجعة. لذلك لم يخطىء أحد الدارسين حين حكم على آرائه بأنها «دينية تبريرية أقرب ما تكون إلى الأشعرية»(١١٢)؛ إذ انطوت على نظرة فلسفية عقلانية نتيجة التأثر بالفلسفة اليونانية - وأخرى لاهوتية نتيجة المصادرات الدينية.

تبدو النزعة الأولى فى ثقافته الموسوعية وإفادته من الطبيعيات؛ حيث أحدث نقلة فى المذهب حين أكد «الاستطاعة»، وقال «بالتولد». كما وظف هذه الآراء لخدمة أغراض عملية سياسية؛ إذ دافع عنها ودعا إلى اعتناقها باعتبارها حصاد جهود مجتهدين يعرفون الحق ويدعون إليه لمواجهة الفكر النصى(١١٣) السنى وحماته.

وتتجلى النزعة الثانية ذات الطابع اللاهوتى فى توظيفه فى مذهب «الجوهر الفرد»، لدعم الاعتقاد بقدم الله وحدوث العالم(١١٤). لقد شارك الأشعرى رأيه فى «السكون» باعتباره رديفًا للحركة - على عكس النظّام وديموقريطس رغم تأثره بهما وبرغم عقلانية وإفادته من أرسطو لم يقل بقدم العالم؛ متأثراً فى ذلك بمصادرات لاهوتية عن «عقيدة الخلق الإلهى».

فى داخل ذات الإطار يمكن تقويم آراء الجاحظ فقد دافع عن العقل فى عصر تسلط النقل وألف فى ذلك كتاب «فضائل الاعتزال»(١١٥). كما هاجم الأشعرية هجوماً لا يخلو من مغزى سياسى؛ فكشف عن أهدافها التبريرية السلطوية(١١٦) ناعتًا أصحابها «بالنابتة»؛ أى أعوان الحكام. يقول فى هذا الصدد: «إن كفر النابتة الفكرية أشد من كفر النابتة السياسية. هؤلاء هم الطوائف التى أثبتت لله جسمًا وجعلت له صورة وحدًا وكفرت من قال بالرؤية الكيفية، وأنكرت أن يكون القرآن مخلوقًا أو كما قالت بالجبر»(١١٧).

وإلى ثقافة الجاحظ الموسوعية - حيث ألف فى الأدب والتوحيد والمنطق والجغرافيا والتاريخ الطبيعى وموضوعات أخرى متنوعة(١١٨) - فضلا عن إفادته من الفلاسفة الروائيين الطبيعيين يعزى الفضل إليه فى مزج الفلسفة بعلم الكلام والمنافحة عن عقلانية الاعتزال(١١٩). مصداق ذلك قوله: «إن العقل يمكن به معرفة الله، وأن أفعال الإنسان داخلة فى نسيج حوادث الطبيعة»(١٢٠)؛ ممهداً بذلك للمنهج التجريبى الذى آثره على التنظير التجريدى»(١٢١).

أكثر من ذلك؛ توظيفه الفكر العقلانى فى محاربة الأمراض الاجتماعية التى استشرت غى عصره، خصوصًا ظاهرة الشعوبية(١٢٢).

ونعتقد أن الجاحظ أفاد فى جوهر فكره الاعتزالى من جهود سابقيه ومعاصريه؛ خصوصاً معمر بن عباد السلمى والخياط ثم طورها وأكسبها مسوحًا عقلانيًا بعد أن شذبها وخلصها من أدران الأفلاطونية المحدثة. إذ نعلم أن معمر بن عباد تأثر باالهرمسية فى نظريته عن «وحدة الوجود» فقال إن الله خلق نوعًا من المادة الكلية فى المجودات جميعاً وأضاف إليها الأعراض؛ فيكون بعضها سبباً عن قوة كامنة فى المادة المخلوقة وبعضها الآخر بإرادة حرة من المخلوق(١٢٣). لقد طور الجاحظ الفكرة الأخيرة مؤكداً على قانون السببية ممهداً بذلك للنقلة التى حدثت فيما بعد على يد القاضى عبد الجبار؛ ما سنوضح فى حينه. كما خالفه الجاحظ فى إقراره باالصفات على كيفية مقاربة للأشعرية(١٢٤). كذا فى نظرته الأفلاطونية المحدثة للطبيعة(١٢٥)، وأنكر قوله عن فكرة «المعانى» التى تقول بأن الله لم يخلق غير الأجسام ذاتها(١٢٦)، وأن هذه الأعراض «المعانى» لا تتناهى فى كل نوع؛ فكل عرض قام بمحل فإنما يقوم لمعنى أوجب قيامه(١٢٧). ونحن نرى أن آراء معمر والخياط(١٢٨) والجاحظ فى هذا الصدد - برغم اختلافها - تشكل نقلة مهمة فى فكر المعتزلة؛ إذ تفصح - فضلا عن ترسيخ قانون السببية - عن نزعة جدلية مبكرة.

لم يكن هذا التطور فى فكر المعتزلة وليد عصر الإقطاعية المرتجعة؛ بقدر ما كان نتيجة التراكم المعرفى من ناحية وانصراف شيوخ المعتزلة إلى البحث والدرس بعد إفلاسهم السياسى.

بديهى أ ن يتعاظم شأن الاعتزال فكرياً وسياسيًا خلال عصر الصحوة البورجوازية الثانية.

لقد نجح الاعتزال سياسيًا بقيام الدولة البويهية عام ٣٣٤ هـ وهى دولة زيدية - إعتزالية؛ اعتنق معظم سلاطينها الاعتزال(١٢٩)، وأسندوا إلى المعتزلة المناصب العليا كالوزارة والقضاء(١٣٠) وهذا يعنى انتقال المعتزلة من طور التقيّة والستر إلى طور الظهور والغلبة؛ بحيث «أصبحوا يباهون باعتزالهم»(١٣١) بعد أن كانوا - فى العصر السابق ينافحون من أجل الحفاظ على مذهبهم(١٣٢).

يقول نشوان الحميرى(١٣٣) : «ينظر المعتزلة إلى جميع المذاهب كما تنظر ملائكة السماء إلى أهل الأرض مثلا، وأصبح لهم من التصانيف والكتب المؤلفات فى دقائق التوحيد والعدل والتنزيه له عز وجل ما لا يقوم به سواهم، ولا يوجد لغيرهم ولا يحيط به علمًا لكثرته إلا الله عز وجل. وكل متكلمة بعدهم يغرق فى بحارهم ويمشى على آثارهم، ولهم فى معرفة المقالات والمذاهب المبدعات تحصيل عظيم وحفظ عجيب وغرض بعيد لا يقدر عليه غيرهم؛ ينقدون المذاهب كما ينقد الصيارفة الدنانير والدراهم».

يكشف هذا النص الجامع عن تعاظم الاعتزال ومنزلة المعتزلة فى عصر الصحوة. فيشير إلى وفرة مصنفاتهم فى ترسيخ عقائد المذهب بعد أن ضببت فى العصر السابق، وإلى رجالاتهم الذين أبدعوا نتيجة ثقافتهم الواسعة المحيطة بإنجازات النهضة الفكرية التى أسفرت عن الصحوة البورجوازية الثانية. فى حين كان معظم مشاهيرهم - كما أوضحنا سلفًا - من المخضرمين إبّان حقبة الإقطاعية السابقة. وبينما اهتمت المصنفات المحدودة فى الاعتزال آنذاك بالطابع الدفاعى السجالى؛ تصدت تواليف عصر الصحوة «التى لا يحيط علماً بكثرتها إلا

الكلام

الله عز وجل إلى تعميق أصول المذهب وإتمام بنائه النظرى فى طابع علمى «إبداعى» نقدى. كما يكشف عنه النص تفوق الفكر الاعتزالى وتأثيره فى المذاهب الأخرى «فكل متكلم بعدهم يغرق فى بحارهم ويمشى على آثارهم». ويكشف أخيراً عن «الغرض البعيد» الذى توخاه المعتزلة، وهو غرض تنويرى، سياسى فى المحل الأول؛ كما سنوضح فى حينه.

من أسباب تلك النقلة فى فكر المعتزلة؛ الانفتاح الإيجابى على الفكر الهلينى خصوصاً على تياراته العقلانية المادية كفلسفات أرسطو وأنبادوقليس وأنكاجوراس(١٣٤)؛ لا على التيارات الغنوصية التهويمية المثالية التى تأثر بها مفكروا المعتزلة إبان الحقبة الإقطاعية، ومن الإنصاف التنويه بأن معتزلة عصر الصحوة لم ينقلوا آراء فلاسفة اليونان؛ بل تأثروا فقط بمناهجهم؛ إذ أن تطور فكرهم يُعزى فى المحل الأول لأسباب اجتماعية وسياسية، كما لاحظ بحق أحد الدارسين النابهين(١٣٥).

من أهم مظاهر تطوير علم الكلام - بفضل معتزلة عصر الصحوة - ما جرى من استقلال العلم وتحرره من الفقه بعد أن كان علم الكلام خادماً له. كذا طرح قضايا وإشكاليات جديدة أخفق الخصوم فى تقديم حلول لها(١٣٦). هذا بالإضافة إلى تنظير مذهب الاعتزال بعد تصفية ما أصابه من شوائب على أيدى معتزلة عصرالإقطاعية المرتجعة.

يُعزى هذا الإنجاز - فى المحل الأول - إلى القاضى عبد الجبار المعتزلى الذى صنف «موسوعات» ضخمة فى الاعتزال(١٣٧)؛ مذهباً وتاريخاً.

ولعل من المفيد أن نعرض لبعض آرائه لتبيان منحنى التطور؛ قبل أن نعرض للفكر المعتزلى عموماً فى أوج اكتماله.

من أهم هذه الآراء؛ حسم مسألة «أداة المعرفة»؛ الشرع أم العقل؟ لقد جعل العقل أداة المعرفة - بامتياز - ليس فقط فى المحسوسات؛ بل فى الإلهيات أيضاً؛ فهو - فى نظره - قادر على معرفة الله(١٣٨).

منها أيضاً تطوير آراء الجاحظ ومعاصريه فى الطبيعيات مسجلا إبداعاً مذهلا فى مجال منهجية التفكير. إذ بدأ بدراسة «الوجود» لمعرفة «الماهية» كاشفاً عن أخطاء سابقيه «فجعل الطبيعيات مقدمات للإلهيات... أى جعلها إلهيات مقلوبة» على حد تعبير أحد الباحثين الكبار(١٣٩). فجعل بذلك «الخلق بديلا عن الفيض والحرية بديلا عن الحتمية»(١٤٠)؛ فاتحاً المجال للقول بقدم العالم؛ بعد أن كان سائر المعتزلة من قبل يقولون بحدوثه تحت تأثير مصادرات لاهوتية؛ مرسخاً بذلك قانوناً علمياً مهماً هو قانون «السببية»(١٤١).

يقول القاضى عبد الجبار(١٤٢) «... إن السبب لا يمتنع حصوله ثم لا يحصل المسبب بأن يعرض عارض فيمنعه من التولد، ومتى وجب حصوله عند حصول السبب وزوال الموانع فإن حاله كحال المبتدأ عند تكامل الدواعى؛ فإنه يحصل لا محالة».

إن استكناه هذا القول المهم يكشف بامتياز عن قانونى العلية والحتمية سواء فى ظواهر الكون أو المادة أو المجتمع أو الإنسان(١٤٣)؛ وتلك خطوة هامة فى مجال تطوير المنهج العلمى مهدت الطريق أمام ابن الهيثم وغيره من التجريبيين(١٤٤). وحق لذلك حكم أحد الدارسين(١٤٥) بأنه «فتح الباب بالبحث فى الجزء لمعرفة الكل واتباع منهج التحليل والتدقيق حتى الوصول إلى الجزء الذى لايتجزأ».

من إنجازات القاضى عبد الجبار أيضاً؛ طرح موضوع «التوحيد» طرحاً جديداً بدلا من إثبات الذات والصفات والأفعال(١٤٦). كما طور آراء واصل بن عطاء وأبى هاشم الجبائى عن منهج «الشك» بجعله أساساً لكل معرفة(١٤٧).

كما تناول مسألة «العدل» تناولا جديداً أيضاً؛ فأخرجها من إطار التبعية «للتوحيد» إلى مجال حرية إرادة الإنسان؛ باعتباره الفاعل فى الطبيعة وسيدها، من حيث كونه «عاقلا» دون أن يصطدم بمبدأ القدرة الإلهية(١٤٨).

كما طرح مسألة «الجبر والاختيار» طرحاً سياسياً يكشف عن صراع قوى سياسية واجتماعية بعد أن كان سابقوه يعولون على التجريد النظرى فى معالجة القضية(١٤٩). وبرغم عدم إفراده مبحثاً مستقلا عن الإنسان - نظراً لمعطيات الصحوة البورجوازية لا الثورة - فحسبه إدماجه فى موضوع الطبيعيات التى قال باستقلاليتها؛ وهو تناول تقدمى على كل حال(١٥٠).

من آرائه المهمة أيضاً - وإن سبقته بعض فرق المعارضة الثورية كالخوارج والمرجئة فى مرحلة ثوريتهم - اقتران الإيمان بالعمل وإثبات ذلك بالبراهين العقلية والقرائن النقلية(١٥١). فعنده أن الإيمان لا يتم إلا مع «ترك الكبائر» بما يشى ببعد سياسى مهم وهو ضرورة توقف السلطان عن فعل الكبائر.

وفى شرحه لمبدأ «المنزلة بين المنزلتين» ما يفيد حرية الفعل الإنسانى «بين قطبى الثواب والعقاب أو الطاعة والمعصية»(١٥٢)؛ وهو قول لا يخلو من مغزى سياسى أيضاً فحواه إنكار إمامة «الفاسق»(١٥٣).

ينم ذلك كله عن توفيق القاضى عبد الجبار فى تحويل مسائل علم الكلام المتصلة بالدين إلى أيديولوجيا سياسية؛ أى تسييس الدين؛ لا العكس. ولعل آراءه فى مسألة «الإمامة» تفيد هذا المعنى وتوضحه. لم يفرد القاضى عبد الجبار مبحثاً خاصاً عنها - كسائر الفرق - بل ألحقها بمبدأ «الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر»(١٥٤). وذلك لمغزى مهم - وقف عليه أحد الباحثين النابهين - فحواه أن الذين جعلوا الإمامة أصلا من أصول الدين كانوا يعبرون عن اختيار السلطة، على عكس الذين عارضوا الدولة الثيوقراطية.

ولعل هذا يفسر إنكار القاضي عبد الجبار - رغم تشيعه - رأى الشيعة فى «الوراثة» و«العصمة». فكان «أقل تعصباً للتشيع وأكثر تحكيماً للعقل»[١٥٦]؛ إذ أجاز إمامة المفضول مع وجود الأفضل، مؤكداً على مبدأ الشورى؛ وهو أمر أثار عليه ثائرة الشيعة؛ فناظر زعيمهم الشريف المرتضى[١٥٧] وأفحمه. فبينما اعتمد خصمه على نصوص مشكوك فى صحتها، وتأويل مجازى لبعض آيات القرآن الكريم؛ تسلح القاضى عبد الجبار بالعقل والمنطق وتقويم «الأعمال» حسناً وقبحاً[١٥٨].

وحصاد آرائه عن «النبوة» و«المعاد» تشى بنزعته العقلانية الواثقة؛ فضلا عن معالجتهما ضمن «باب العدل» الذى يشمل حرية الفعال وتقويمها بمعيار «الحسن والقبح العقليين»[١٥٩]. وهو أمر لا يخلو من مغزى سوسيو - سياسى. كما أطر «النبوة» تأطيراً علمياً لا ميتافيزيقياً؛ على أساس أنها «علم وليست تخميناً أو خرافة»[١٦٠]؛ لذلك قال بوجوبها عقلا لا غيباً[١٦١]؛ مما أثار عليه ثائرة الأشاعرة فاتهموه بتبنى آراء البراهمة المكذبين للنبوة[١٦٢]. وهو اتهام مردود لاعترافه بالأنبياء والمرسلين صراحة وتكذيبه اليهود حين كذبوا نبوة محمد (ص)[١٦٣].

ومن موقف عقلانى أيضاً؛ أنكر «المعجزات» بالنسبة للأنبياء غير المرسلين والأولياء والأئمة وأدعياء النبوة[١٦٤]. وبخصوص «المعاد» ربطه عبد الجبار بقول المعتزلة فى مبدأ «الوعد والوعيد»؛ وهو ربط ذو مغزى من حيث تقديره لمستقبل الإنسان من ناحية[١٦٥] وتعلقه «بأحكام الأفعال من حيث نتائجها فى التاريخ واستمرارها فيه بعد الموت»[١٦٦] من ناحية أخرى. لقد أعطى لأفعال الإنسان فى التاريخ قيمة كبرى فى تقدير الجزاء فى الحياة الأخرى؛ إذ جعل عمل الإنسان فى الدنيا مدخل حياته فى الآخرة. وأفعال الاستحقاق عنده هى «أفعال الشعور الخارجية الحرة وليست أفعال الشعور الداخلية أو أفعال الاضطرار التى لا تتوافر فيها الحرية والعقل». وفى ذلك تقدير للإنسان وأفعاله من خلال منظور يرى فى الدين تفضيلا للعمل على العبارة. وما يعنينا أن القاضى عبد الجبار تجاوز بذلك خلط خصومه بين السمعيات والعقليات، ليحسم الأمر لصالح أدلة العقول[١٦٧]. أما عن آرائه حول الميزان والصراط وغيرها؛ فقد أولها تأويلا مجازياً شأنه فى ذلك شأن سائر المعتزلة[١٦٨]. نفس الشىء يقال عن آرائه عن «الجنة والنار»؛ إذ فسرهما تفسيراً منطقياً فحواه أن الأرواح لا تتمتع بالمأكل والشراب والنكاح[١٦٩].

يفصح هذا العرض الموجز لآراء القاضى عبد الجبار فى علم الكلام عن إفادته من التراكم المعرفى الاعتزالى وغير الاعتزالى فى تنظير مذهب المعتزلة من ناحية، ومن معطيات عصر الصحوة البورجوازية ذات الطابع الليبرالى من ناحية أخرى.

لنحاول الآن رصد الأساس السوسيو - سياسى لمجمل آراء المعتزلة إبان عصر الازدهار على النحو التالى:

أولا: تمجيد العقل باعتباره مفتاح المعرفة؛ برفض كل ما هو غير عقلانى. يقول شاعرهم:

لله دَرّ العقل من رائد
وصاحب فى العسر واليسر
وحاكم يقضى على غائب
قضية الشاهد للأمر

لذلك أنكروا صحة الأحاديث التى لا يقبلها العقل وأنكروا المعجزة والسحر[١٧٠]، وإن قبلوا النبوة على أساس عقلانى بإقامة الدليل عليها؛ فى حين قبلها أهل السنة بالنص والسماع[١٧١]، كما أولوا بعض آيات القرآن الكريم تأويلا مجازياً يتسق مع العقل.

والشك عندهم مدعاة اليقين[١٧٢] فى الإنسانيات والطبيعيات والأخلاقيات[١٧٣]؛ لأن العقل لديه بالفطرة القدرة على التمييز بين الغث والسمين[١٧٤].

ثانياً: قادت عقلانية المعتزلة إلى الكشف عن القوانين العلمية فى الكون والمادة والإنسان؛ كقانون «السببية»، وقانون «التولد»[١٧٥] من خلال فهمهم الرواقى للطبيعة، وسبقوا هيجل فى الحكم بأن الممكنات فى الطبيعة أكبر بكثير مما نعرفه عنها؛ فقالوا: «إن كل ما يظهر من قوانين ليست إلا عادة الطبيعة»[١٧٦]، وأن ما يحل فى الأجسام من حركة وسكون ولون وطعم ورائحة وحرارة ويبوسة «إنما هو فعل للجسم الذى حل فيه طبعه»[١٧٧]. ويرى بعض الدارسين فى ذلك نزعة مادية مبكرة[١٧٨]؛ قوامها الانطلاق من المعرفة الحسية لفهم العالم الخارجى[١٧٩]. لقد أدخلوا الطبيعة - لذلك - فى علم الأصول؛ فلم ينفصل تفكيرهم فى الله عن تفكيرهم فى الطبيعة؛ فتجاوزت بذلك الطبيعيات والإلهيات وتداخلت فى علم واحد[١٨٠]: وإن كانت طبيعيات المعتزلة عقلية لا علمية تجريبية[١٨١].

لذلك فجّر الاعتزال «ثورة منهجية» بإرساء منهج جديد فى المعرفة[١٨٢]؛ قوامه توحيد مباحث الوجود الأنطولوجى؛ فجمعوا الله والإنسان والطبيعة والدين والنبوة والإيمان والعمل والسياسة فى موضوع واحد وبمنهجية عقلانية واحدة[١٨٣]؛ لقد «نظم المعتزلة العالم الدينى وعالم الأرض تنظيماً عقلياً»[١٨٤].

ثالثاً: أما عن إلهيات المعتزلة؛ فقد قالوا إن أفعال العباد محدثة لم يخلقها الله وإنما هى أفعال الطبيعة تظهر فيهم؛ إلا الإرادة فإنها فعل إنسانى؛ بمعنى أن أفعال العباد نتيجة لطبيعة ظروف مجتمعاتهم[١٨٥]. وقولهم بإرادة الإنسان لا يتناقض مع قدرة الله واستطاعته[١٨٦]؛ لأنهم قصدوا بحرية الإرادة عند الإنسان وجهة أخلاقية لاميتافيزيقية[١٨٧]. فحرية الإنسان ليست موضوع اعتقاد لأن العقائد تتعلق بحقائق الوجود مستقلة عن كل فعل إنسانى كالإيمان بوجود الله[١٨٨]. وهنا لا عبرة بما ذهب إليه أحد الدارسين من أن المعتزلة حاولوا بذكاء إضعاف الموجود الأول بتأكيد إرادة الإنسان[١٨٩]. والصواب أنهم استهدفوا تنزيه الله أولاً وإبراز قيمة الإنسان[١٩٠]. ثانياً؛ بتحطيم القيود التى تحول دون حريته فى

الكلام

الرأى والعمل(١٩١). لم يكن هدفهم إلا محاولة للفصل بين السلطة والمجتمع، وليس بين الله والإنسان(١٩٢). ولذلك طرح المعتزلة قضية الإنسان فى إطار تاريخى لا فى إطار لاهوتى(١٩٣).

رابعًا: فى إطار هذا البعد الإنسانى التاريخى طرح المعتزلة رأيهم فى العدل. لذلك أخطأ خصومهم حين زعموا أن منطلق رأيهم فى العدل يرجع لأسباب شعوبية؛ خصوصًا وأن معظم منظريهم كانوا من الموالى(١٩٤).

عالج المعتزلة مبدأ العدل قبل مبدأ التوحيد. ولا يخلو ذلك من دلالة على أن قضية التوحيد مفروغ منها باعتبارهم مؤمنين موحدين؛ فالتوحيد موضوع أنطولوجى أما العدل فيتعلق بصلة الله بالإنسان، فضلا عن كونه أهم صفات الله؛ كما وأن التوحيد صفة للذات الإلهية، أما العدل ففعل إلهى(١٩٥) ينعكس على الإنسان. وحيث إن الإنسان مكلف بتكاليف شرعية والعدل صفة الله من حيث تعديها إلى الإنسان(١٩٦)؛ «فالله يستحيل أن يفعل ما فيه مفسدة للإنسان ويختار الكفر له ثم يعذبه»(١٩٧). وقد أخضع المعتزلة مسألة العدل للعقل حين عرفوا العدل بأنه «ما يقتضيه العقل من الحكمة؛ وهو إصدار الفعل على وجه الصواب والمصلحة»(١٩٨).

لذلك عالج المعتزلة مسألة الخير والشر من وجهة نظر إنسانية؛ لا أنطولوجية؛ لأن «الله لا يحمل المكلف على الطاعة بالقهر أو بالإلجاء؛ فلا يعقل أن يحمله على المعصية حتى يلجأ إلى فعلها؛ إلا أن يخرج المكلف بذلك أن يكون مستحقا الذم والعقاب»(٢٠٠).

ولا يخلو هذا التعريف من مغزى سياسى، يكمن فى محاسبة السلطان الجائر(١٩٩).

استناداً إلى ذلك؛ قال المعتزلة «باللطف الواجب، الذى يمكن الإنسان من الخير ويقوى الدواعى إليه. وليس اللطف جهة للطاعة، وإنما يفعل المكلف الفعل لحسنه، كما يتجنب القبح لقبحه(٢٠١). ومن مظاهر اللطف الإلهى إكمال العقل عن طريق العلم والمعرفة والقدرة على التمييز بين الخير والشر، بين الحسن والقبيح(٢٠٢). لذلك رأى المعتزلة فى الشريعة «ألطافًا فى العقليات»(٢٠٣). ومن هنا كان العقل مسئولا عن الفعل، وكان «الوعد والوعيد» مكافأة على الفعل الحسن أو الفعل العقلى وعقاباً على الفعل القبيح الذى هو لا عقلى بالضرورة(٢٠٤).

خامسًا: يتضح مما سبق أن آراء المعتزلة فى القضايا التى طرحوها ذات أبعاد سوسيو- سياسية، لكن هذه الأبعاد تظهر بوضوح أكثر فى قول المعتزلة بمبدأ «المنزلة بين المنزلتين»، ومبدأ «الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر».

بالنسبة للمبدأ الأول أجمع المعتزلة على «فسق» مرتكب الكبيرة، وهو نعت أخطر من مجرد كونه صفة أخلاقية؛ فمواقف الفرق عموماً من مرتكب الكبيرة ظهرت إبان محنة سياسية تاريخية هى أحداث الفتنة الكبرى. لذلك كان رأى المعتزلة فيها يعكس موقفًا سياسيًا فى المحل الأول؛ فحواه هو أن مرتكب الكبيرة لا يصلح للحكم لفسقه. وإذا حكم وجار أو ظلم وجب عزله بالثورة عليه(٢٠٥).

ويدخل مفهوم الثورة عند المعتزلة فى مبدأ «الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر» كما هو الحال عند الخوارج أيضًا(٢٠٦). لكن موقف المعتزلة عبر عن استنارة وسياسة فى آن؛ إذ اشترطوا لقيام الثورة شرطين؛ أولهما أن تكون تحت راية إمام عادل، والثانى أن تكون الظروف مواتية لنجاحها.

من هنا ناصر المعتزلة آل البيت لأنهم أهل عدل وليس لقرابتهم من الرسول (ص)؛ فقد أنكروا رأى الشيعة فى «الإمامة»، وخطئوا قولهم «بالتعيين والنص»، واتفقوا مع أهل السنة على مبدأ الشورى. وخالفوا الشيعة فى مسائل «بالوصية»، و«الغيبة»، و«الرجعة»، و«العصمة»؛ لا لشئ إلا لكونها غير مقبولة عقلا، وكان نقدهم سياسيًا واجتماعيًا؛ لا عقيدياً أو فكرياً(٢٠٧)، «فتغيير المنكر بالسيف متى قدروا على ذلك واجب لا فرق فيه بين مجاهدة كافر أو فاسق»(٢٠٨). لذلك قاوم المعتزلة الجائرين من الحكام إلى جانب الزنادقة والملحدين(٢٠٩)، باللسان أولا ثم بالسنان.

كما تطرق المعتزلة إلى مسائل ذات طابع اجتماعى واقتصادى فضلا عن مراميها السياسية. فقد عالجوا مسائل «الحلال والحرام والأرزاق» فى إطار سياسى لا باعتبارها قضايا دينية أو أخلاقية. وجذور العقل والشرع معًا لمواجهة الظلم والجور واستباحة أكل حقوق الغير(٢١٠).

كما عالجوا قضايا اقتصادية بحتة- كالأسعار- وأنكروا رأى الأشاعرة فى آية «الله هو المسعر» واعتبروه تبريراً للحكام الجائرين والمحتكرين، وذهبوا إلى أن «السعر فعل مباشر من العبيد؛ إذ ليس ذلك إلا موافقة منهم على البيع والشراء بثمن مخصوص»(٢١١). كل ذلك وغيره دليل على أن فكر المعتزلة؛ ينطلق من الواقع السوسيو- سياسى الذى أفرزته الصحوة البورجوازية الثانية.

ولا غرو؛ فقد عبر الاعتزال عن طابعه الليبرالى المستنير والمتسامح. إذ أفضى الرخاء الاقتصادى والتجانس الاجتماعى والتطور الفكرى فى هذا العصر إلى سيادة فكر المعتزلة، وإقبال خصوم الأمس على النهل منه وتعديل وتطوير وربما تغيير معتقداتهم السابقة.

ولعل هذا يفسر كيف تطور مذهب أهل السنة فى الكلام وصار أقرب للاعتزال؛ كما سيتضح فى المبحث التالى. ويفسر أيضًا التئام فرق المعتزلة بعد تشرذمها خلال العصر السابق(٢١٢). كما كان المد البورجوازى مسئولا - بامتياز - عن التقارب بين الاعتزال والتشيع والتصوف(٢١٣). ويفسر فضلا عن ذلك إبراز قيمة العمل فى الفكر الكلامى عمومًا وربط المعرفة والسلوك والإيمان به(٢١٤).

بديهى والأمر كذلك؛ أن يفتح المعتزلة بابا جديدا فى المعرفة هو باب «الأخلاق» وإن لم يفردوا مباحث خاصة به. كانت رؤيتهم المعرفية وسلوكهم العملى من الأمور التى أعطت للأخلاق صفة عقلانية واجتماعية فى آن(٢١٥). فمعيار الأخلاق عندهم هو **«الحسن والقبح العقليين»**. لم يقولوا بثبات هذا المعيار فى حد ذاته، بل ربطوه بظروف المجتمع المتغيرة؛ إذ قد **«يتغاير الفعل لتغاير الوقت، فيحسن ما كان قبيحا أو يقبح ما كان حسنا. فالفعل لذلك يستحيل وجوده إلا فى وقت وظرف مخصوص»**(٢١٦).

لذلك كله أثرى فكر المعتزلة - فى عصر الازدهار - علم الكلام وأكسبه طابعا اجتماعيا، بعد أن كان جدلا مجردا. «كما أثرى جوانب الحياة بمحتوى أخلاقى دون مساس بالإيمان، وسمح كذلك بقيام مختلف العلوم على أسس عقلية»(٢١٧)؛ وربما تجريبية مبكرة.

وأخيرا مهد علم الكلام - المعتزلى على الخصوص - لظهور الفلسفة الإسلامية **«ونقل طرق التفكير إلى مرحلة تطورية متقدمة»**(٢١٨). وحسبهم من طرح مسائل واصطلاحات فلسفية فى خطابهم الفكرى؛ كالجسم والجوهر والعرض... إلخ(٢١٩)، تناولوها تناولا لاميتافيزيقيا مطلقا أو كقضايا مجردة؛ بل **«من منطلق واقعى عملى يتصل بحياة الناس»**(٢٢٠).

(جـ)
المذهب الأشعرى

سبق وقلنا إن الاعتزال نشأ إبّان الصحوة البورجوازية الأولى؛ فعبّر بذلك عن التيار الليبرالى فى علم الكلام، أما مذهب أهل السنة فقد ارتبطت نشأته بعصر الإقطاعية المرتجعة؛ حيث تأسس مذهب الأشاعرة، ومن رحمه ولدت الماتريدية؛ فعبرا بذلك عن الاتجاه المحافظ فى علم الكلام؛ وإن مالا إلى الليبرالية فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية.

يرتبط ظهور المذهب الأشعرى بمؤسسه أبى الحسن الأشعرى (ت ٣٢٠هـ) الذى كان معتزليا ثم ارتد عن اعتزاله ليضع أصول مذهب أهل السنة فى علم الكلام(٢٢١). ولا يخلو ارتداده هذا - فى عصر الإقطاعية - من مغزى سوسيو- سياسى؛ يكمن فى أزمة التيار الليبرالى من ناحية، ويكشف عن آلية «رد الفعل» فى نشأة المذهب على يد معتزلى منشق مؤهل للقيام بتلك المهمة الصعبة من ناحية أخرى. كان عليه أن يقدم إجابة سنية مقنعة على أسئلة وقضايا سبق وطرحها المعتزلة(٢٢٢).

لذلك ما كان بوسعه تنظير مذهبه بمعزل عن توظيف العقل والمنطق بدرجة ما فى برهنة النصوص الشرعية؛ خدمة للخلافة السنية أمام تعاظم الفكر الليبرالى الاعتزالى والمد الشيعى السياسى والفكرى أيضا. بمعنى أن صياغته «الرسمية» للمذهب ذات بصمات توفيقية عاجزة عن تقديم إجابات شافية ومقنعة عن القضايا التى سبق وطرحها الخصوم فى مسوح عقلانى.

ولعل فى ذلك ما يكشف عن البعد السياسى لمذهب الأشعرى؛ برغم تغطية آرائه بالدين، فلم يكن الخليفة المتوكل العباسى متدينا وهو يمتحن الاعتزال ويضطهد أصحابه ويتصدى لإحياء السنة وهو المعروف بالانغماس فى حياة اللهو والعبث والفجور(٢٢٤). وكان عصره عصر انحطاط سياسى وفوضى اجتماعية وتخلف فكرى(٢٢٥) - من جراء سيادة الإقطاعية - فى حين أضحت «المعارضة الشيعية قوة سياسية تهدد الخلافة بصورة جدية»(٢٢٦)؛ وذلك بعد تأسيس الدولة الفاطمية فى المغرب وضمها مصر والشام واليمن. كما قامت دولة القرامطة فى جنوب العراق والبحرين وهددت بغداد نفسها. هذا فضلا عن تغلغل الدعاة الفاطمية فى سائر أرجاء أقاليم الشرق بهدف «خنق» الخلافة العباسية السنية.

أمام هذا المد الشيعى المتعاظم، ولعجز الخلافة عن مواجهته عسكريا بعد تسلط العسكر التركى وتدخله فى شئون الحكم فى الحاضرة والولايات - لم تجد الخلافة العاجزة بدا من **«قيام إمام سنى بالارتقاء بعقيدة أهل السنة إلى مستوى التحديات... كنوع من الاستجابة السنية للمنبّه الشيعى»**(٢٢٧).

لقد أجمع الدارسون على أن(٢٢٨) الخط الشيعى وحده كان مسئولا عن ظهور المذهب الأشعرى، أى أنهم فطنوا للخط الخارجى على الخلافة العباسية. لكننا نضيف إلى ذلك - وربما قبل ذلك - الخط الداخلى الكامن فى تسلط العسكرية الإقطاعية التركية التى هيمنت على السلطة تماما بعد إنشاء منصب جديد - هو منصب أمير الأمراء - الذى جمع فى يده سائر السلطات وحصر الخليفة فى قصره وتحكم فى تنصيب الخلفاء وعزلهم.

كانت الخلافة إذن فى مسيس الحاجة لتعبئة «الرأى العام» السنى لاستعادة هيبتها ونفوذها، ويكشف دارس نابه عن خطورة تلك الأوضاع الداخلية كحافز لظهور المذهب الأشعرى إذ يقول: **«عبّر المتوكل عن ظهور طغيان الإقطاع وبطالة دار الخلافة.. وهو الذى أحيا مذهب أهل السنة ممثلة فى الأشعرية التى كانت تمثل لذلك أيديولوجية رسمية»**(٢٢٩).

كان الأشعرى مؤهلا للاضطلاع بتلك المهمة؛ باعتباره معتزليا منشقا؛ حذق فنون الكلام والسجال ومستعد ليكون «فقيه السلطان» المنافح عن سياسته والداعى لإحياء أمجاد الخلافة الثيوقراطية؛ موظفا فى ذلك العقل بدرجة ما لدعم الشرع.



يعلم دارسو التاريخ الإسلامى؛ ظاهرة استنجاد السلطان بالقرآن خصوصا فى أوقات المحن والأزمات، وهو أمر لم يغب عن فطنة أحد الدارسين النابهين «للخطاب الأشعرى»؛ حيث قال بوجود صلة دائمة بين الفقيه والحاكم لأكثر من سبب، فالسلطان يتخذ من الفقيه مشيرا فى قضايا تتعلق بالممارسة السياسية الفعلية ويطلب منه أيضا أن «يجد لما يقوم به المسوغ والتبرير فى الشرع وهو ما يدخل فى مصطلح «فن التدبير» الذى يجمع السلطان بالفقيه ويحدد العلاقة بينهما»[٢٣٠].

إذن مهمة الفقيه تنحصر فى إيجاد التبرير الدينى للسياسة من أجل إظهار الحاكم مطبقا وراعيا للشرع[٢٣١]؛ وهو ما حكم به الأشعرى - بامتياز - وحكم على غاية جهوده فى هذا الصدد «بالإلحاح على دعم الخلافة والدفاع عنها»[٢٣٢]. إن «تسييس الدين» دليل فى حد ذاته على هشاشة وإفلاس المشروع الأشعرى معرفيا. وهنا تسقط دعاوى بعض الدارسين الذين نحوا السياسة جانباً عن المشروع الأشعرى واعتبروه إنجازا فكريا قحا «لتنظير أصول الدين على غرار ما قام به الشافعى لتنظير أصول الفقه»[٢٣٣]. فالصواب هو أن علم الكلام لا يمكن دراسته بمعزل «عن الأبعاد السياسية والتاريخية والاجتماعية وثقل حضورها فى النص الكلامى»[٢٣٤].

ينطبق ذلك بداهة على المشروع الأشعرى، كما أوجزنا سلفا، وسنوضح بعد تفصيلا. وما نود توكيده أن الأشعرى مفكر تبريرى توفيقى سلطوى ركب موجة المد السنى فتخلى عن اعتزاله واستثمر «معارفه» الاعتزالية فى صياغة المذهب السنى الذى عجز «الحنابلة» و«أهل الحديث» عن تأسيسه لرفضهم العقل والمنطق جملة وتفصيلا. يتصدى الأشعرى للقيام بالمهمة مؤكدا أن منهجه هو منهج الإمام أحمد بن حنبل. الخصم الألد للمعتزلة. يقول: «قولنا الذى نقول به وديانتنا التى ندين بها التمسك بكتاب ربنا عز وجل وسنة نبينا عليه السلام وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث. ونحن فى ذلك معتصمون بما يقول به أبو عبدالله أحمد بن حنبل نضّر الله وجهه ورفع درجته وأجزل مثوبته، ولما خالف قوله مخالفون»[٢٣٥].

لكن منهج ابن حنبل ما كان بوسعه أن يعينه على تحقيق بغيته؛ فاستثمر لذلك طرائق المعتزلة فى الجدل ووظفها فى مشروعه.

ومما يكشف عن انتقائية وتوفيقية صياغة هذا المشروع؛ ويفت فى مصداقيته معرفيا توظيف آلية التوفيق بين الأضداد، فضلاً عن الأيديولوجيا. ولا غرو فغاية المشروع سياسية تبريرية بالدرجة الأولى[٢٣٦].

وهنا يصبح الخلاف بين الدارسين حول منهج الأشعرى غير ذى موضوع، لقد ذهب البعض إلى أنه «حنبلى»، لكن الحنابلة تبرءوا منه[٢٣٧]، وذهب البعض الآخر إلى أن «الأشعرية اعتزالية معدلة»[٢٣٨] وهو حكم خاطئ لأن الأشعرية أسست ردا على الاعتزال. ولم تعتبره «مذهبا وسطيا» بين الاعتزال ومذهب ابن حنبل؛ فلم تتحقق تلك الوسطية إلا على يد تلامذة الأشعرى؛ كما سنوضح فى حينه. وإن كنا نشارك أصحاب هذه التوجهات الرأى فى أن الأشعرية معرفيا صيغة معرفية «مفلسة»[٢٣٩] و«هزيلة»[٢٤٠] و«يشوبها الضعف النظرى لتراكيبها»[٢٤١] إذا ما قورنت بالاعتزال ذى «الطابع العقلانى التعددى الديالكتيكى»[٢٤٢]. هذا ما أثبتته الدراسات الحديثة - بسائر مناهجها ورؤاها - تاريخيا واجتماعيا ولغويا.

دليلا على تهافت الفكر الأشعرى؛ زعم صاحبه وحسبنا أن تنكره للاعتزال وتصديه لإرساء دعائم مذهبه الجديد؛ كان نتيجة رؤيا منامية[٢٤٣]. ونعتقد أنه موّه بذلك لإخفاء المرامى الحقيقية وتبرير ردته الفكرية. ولو صح زعمه؛ فإنه يثبت بداهة انعدام حافز معرفى لمنحنى تحوله، ولا تخلو الرؤيا - بعد استكناهها - من دلالة على منهج الأشعرى فى مشروعه؛ وهو إلغاء العقل لصالح النقل.

ويضيف بعض الدارسين تفسيراً مقنعا لمسألة «الرؤيا» فيرون فيها «مغزى ذرائعيا تبريريا، وفرضًا لإكراهات وإلزامات غير مقبولة معرفيا، ومحاولة ديماجوجية لإرضاء العوام وجذبهم لمذهبه»[٢٤٤]. إلا أن هذا الاستخلاص الصائب ينقض حكم الباحث نفسه بأن الأشعرى لم يفطن لخطورة دوره وفكره[٢٤٥] والصواب ما ذكره باحث آخر[٢٤٦] عن أن «الرؤيا» المنامية تفصح عن الهدف المبيت للمشروع الأشعرى؛ وهو هدف سياسى بالدرجة الأولى؛ فدوره وفكره «يفصحان بوضوح عن المشروع السياسى.. لقد كان حضور السياسة عند الأشعرى فى بناء المفاهيم الأشعرية الأولى حضور الفاعل المؤسس... إن عملية التأصيل الأولى ذاتها لا تستقيم فى غياب مسألة السياسة وبتأثير مباشر منها»؛ وهو ما سوف نتوقف عنده فى أناةٍ فى الصفحات التالية. وصدق باحث آخر[٢٤٧] حين رجح الهدف السياسى على المعرفى حاكمًا على الخطاب الأشعرى بشكله ومضمونه بأنه «تبريرى وخاوٍ منهجيًا ومعرفيًا».

برغم ذلك نجح المشروع سياسياً نتيجة تبنى الخلافة له وترويجه بين العوام واستغلال نزعاتهم وجهلهم فى البطش بالخصوم[٢٤٨]. كذا زعم التشبث بالدين

والدفاع عن «الفرقة الناجية ضد أهل الأهواء والبدع»(٢٤٩).

ولنحاول عرض برهنة هذه الأحكام من خلال مسائل علم الكلام.

مصدر المعرفة عند الأشعرى هو الوحى، والعقل فى نظره هو أداة الإدراك ليس إلا، فالنظر العقلى المستقل عن الوحى لاوجود له. لقد اعترف الأشعرى بوجود المعرفة الحسية؛ لكنها فى رأيه «مظنة للخطأ»(٢٥٠)، أما الوحى فهو اليقين، والوحى عنده هو ظاهره فقط دونما تأويل. يقول الأشعرى(٢٥١): «القرآن على ظاهره، وليس لنا أن نزيله عن ظاهره إلا لحجة»، وإيراد «الحجة» فى هذا النص اعتراف ضمنى بالتفكير العقلى؛ وهو أمر فطن إليه أهل الحديث فثاروا عليه واعتبروه «معتزليًا»(٢٥٢)؛ دون أن يكون كذلك، كما عول الأشعرى على «السماع»؛ فاعتبر أقوال الصحابة والتابعين (٢٥٣) يقينيه؛ حتى لو خالفت المنطق.

لذلك اعتبره بعض الدارسين وسطًا بين أهل الحديث والمعتزلة(٢٥٤)، بينما اعتبره البعض الآخر من أهل الحديث على أساس أن حجر الزاوية فى كل موقف فكرى واضح «وما به تتميز المذاهب والتيارات عن بعضها البعض يكمن فى طريقة نظر العقل فى النقل من جهة، وفى صورة التزام العقل فى العمل المذهبى بما يقرره النقل وبحده»(٢٥٥). وفقًا لهذا المعيار؛ «يقدم الأشعرى النقل»(٢٥٦).

لكننا نرى أن شروط هذا المعيار لا تتوافر فى فكر الأشعرى؛ ذلك أنه ينسحب على «الموقف الفكرى الواضح»، ولم يكن موقف الأشعرى واضحًا، بل نستنتجه ثاويًا فى ثنايا فكره. هذا فضلا عما ذكره الأشعرى بإمكانية مراجعة «الظاهر» «لحجة»؛ بما يعنى اعترافًا ما بدور العقل؛ وهو ما وقف عليه جولدتسيهر(٢٥٧) فى حكمه بأن «الأشعرى أوجد مكانًا للعقل»؛ وإن قصره على «الإدراك». فإذا كان الأشعرى منكرًا «للتأويل»(٢٥٨)؛ فقد فتح مجالا - ولو محدودًا - «للتجويز»؛ بحيث يمكن مجاراة أحد الدارسين فيما صاغه عن «العقل الأصولى»(٢٥٩)؛ الأشعرى وإعماله فى المسائل الإشكالية «كالنبوة»، و«المعجزة».

فتوظيف الأشعرى العقل لابد منه بالنسبة لمتكلم يعارض آراء خصوم عقلانيين؛ لم تكن هناك مندوحة عن استخدامه العقل فى خطابه «السجالى»؛ شاء أم أبى؛ فى حدود خدمة الشرع؛ كما يتضح فى خطابه العام بكتاب «الإبانة».

ويبدو أن الأشعرى وسع حدود توظيف العقل فى أواخر سنى حياته حين كتب أثناءها هذا الكتاب. إذ نتلمس فيه رائحة عقلانية(٢٦٠)لا نجد لها وجودًا فى كتابه السابق عن «مقالات الإسلاميين» لذلك لم يخطئ أحد الدارسين حين لاحظ أن الأشعرى فى «الإبانة» حاول «تأسيس مبادئ العقل ذاته ومكوناته»(٢٦١) تحت تأثير إفلاسه من قبل فى مواجهة المعتزلة العقلانيين. يظهر ذلك بصورة أوضح فى آرائه الفقهية؛ فقد حدد مهمة العقل فى «استخلاص معانى الأدلة الشرعية»(٢٦٢) لا عن طريق الاجتهاد بل عن «طريق الإبانة والتبيين؛ الإبانة عن مقصد الشارع وتبيين قول الشرع من كل الوجوه»(٢٦٣). نقف على ذلك بالاستكناه «السيميولوجى» لعنوان كتاب «الإبانة عن أصول الديانة».

أما عن آراء الأشعرى فى مسألة «التوحيد»؛ فيمكن إيجازها فى إثبات الصفات؛ كالعلم والقدرة والإرادة؛ على عكس خصومه المعتزلة(٢٦٤). وقد استهدف من ذلك ظاهرًا إثبات ما يليق بالله من مكانه(٢٦٥)؛ دون نظر لمكانة الإنسان، أما الهدف المستبطن؛ فهو تمجيد السلطان، ذلك أن القول بقدم الصفات تشكيك فى تنزيه الله بإلحاق صفات البشر عليه ومشاركتها فى قدمه؛ بينما يتحقق هذا التنزيه فى موقف المعتزلة بجلاء.

الشىء نفسه يُقال عن اعتقاده «بقدم القرآن وأزليته». ويبدو أنه فطن إلى خطورة المنزلق؛ فحاول تقديم صيغة «محاكمة»؛ فقال بأزليته «بالقوة»، وخلقه «بالفعل»؛ أى أن آيات القرآن المنزلة على لسان الملائكة لها دلالات على الكلام الأزلى؛ أما الدلالات نفسها فهى محدثة (٢٦٦). ولم ينس تكفير القائلين بأن القرآن مخلوق(٢٦٧).

إن تراوح الأشعرى بين القدم والإحداث دون حسم موقف «لا علمى» تبريرى مماحك لذلك لم يخطئ من قال؛ بأن أقوال الأشعرى فى هذا الصدد «سفسطات لا طائل عنها»(٢٦٨) معرفيًا. لكنها تشى فى ذات الوقت بموقف سياسى فحواه محو إرادة الإنسان وعدم الاعتراف بقدرته إزاء القدرة الإلهية(٢٦٩)؛ بما يبرر منطق الجبر والإلزام، لا الحرية والاختيار.

وهذا يقودنا لرصد موقفه من مبدأ «العدل». لقد أثبت المعتزلة إرادة الإنسان دون أن يمسوا القدرة الإلهية، كما ذكرنا من قبل، أما الأشعرى؛ فقد ابتكرمقولة توفيقية كذلك اصطلح على معرفتها بنظرية «الكسب»؛ ومعناها أن الله خالق أفعال العباد، وهو مريد لكل ما يصدر عنهم من خير وشر. وإن وجدت قدرة للعبد فلا تأثير لها فى خلق أفعاله؛ لأن الله تعالى أجرى سنته على أن يخلق الشىء عند القدرة الحادثة فى الفعل؛ بمعنى أن الله يخلق للإنسان قدرًا واختيارًا، وفى نفس الوقت يخلق القدرة المناسبة لهذه القدرة والاختيار؛ فأفعال العباد من ثم خلق لله ولإبداعه وكسب وقوع للعبد(٢٧٠).

ولما واجهه خصومه بأن موقفه هذا يعنى صدور «الظلم» عن الله بقوله: «إن الله لا يريد الظلم للعباد؛ وإذا ظلموا بعضهم بعضًا فلم يظلمهم وإن كان أراد أن يتظالموا»(٢٧١).



وكما يبدو من تلك الصيغة «الحائرة» تناقضاً فى القول بين الجبر والاختيار[٢٧٢] محسوم لصالح الجبر بداهة؛ إذ كيف يكون للإنسان اختيار هو مجبر عليه؟[٢٧٣].

لقد حق لابن حزم التنديد بتلك الصيغة والحكم على الأشعرى بأنه «جبرى» لا محالة[٢٧٤]. ومعلوم سلفاً دلالة «الجبرية» على التبرير السياسى للنظم المتسلطة، و«الاختيار» على مناهضتها بالسيف.

تقود مسألة العدل إلى مسألة «الوعد والوعيد» لأن أعمال الإنسان سيحاسب عليها «فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره» بمعنى أن الجزاء العادل من جنس العمل. وعند المعتزلة أن الله يفى بوعده فيكافئ الأخيار، وبوعيده فيعاقب الأشرار.

أما الأشعرى فقد رد الأمر إلى الله برمته؛ لأن الله غير ملزم فى إرادته. حجته فى ذلك «جواز الغفران»[٢٧٥] وقبول الشفاعة»[٢٧٦]. ولا يخفى المغزى السياسى لهذا القول فى تبرير أخطاء، بل جرائم الحكام.

أما عن موقف الأشعرى من آراء الاعتزال فى «العالم الطبيعى» فهو امتداد لقوله «بالجبر» بمعنى الرفض الكامل للتطور الذاتى للعالم أو القول باستقلاليته؛ فالله خلق كل شيء وهو قادر على كل شيء. يتجلى ذلك من خلال بسطه المستفيض لنظرية «الجوهر الفرد» مستفيداً من العقل فى الاستدلال من الموجودات على وجود خالق قديم لها لا يتغير[٢٧٧]؛ وهذا يعنى نفى القول بالسببية نفياً تاماً. فالأسباب عند الأشعرى «ليست أبدية ولكنها صدرت فى الزمان وأن الله هو الذى أعطاها قوة تسبب الظاهرات التى هى نتائجها. فلا علاقة ألبتة بين شيء وآخر؛ بل الأشياء كلها تتعلق بمن كان فاعلا على الحقيقة[٢٧٩]. وكبديل عن السببية ابتدع الأشعرى مقولة «العادة» أو «مستقر العادة»[٢٨٠].

فى إطار هذه المقولة، ذهب الأشعرى إلى أن العادة ليست قانوناً؛ نظراً لإمكانية وقفها كما هو الحال بالنسبة للمعجزة؛ التى هى دليل الخروج عن القوانين الطبيعية[٢٨١]. فى هذا الإطار أيضاً؛ أجاز الأشعرى «الكرامة» و«السحر»[٢٨٢] بما ينفى قوانين الطبيعة والمجتمع كلية[٢٨٣] ويثبط الفعل الإنسانى وينتقص من قيمته فى التحليل الأخير.

ومجمل آراء الأشعرى فى مسائل أخرى؛ كرؤية الله فى الآخرة، والاستواء على العرش، والميزان والصراط[٢٨٤]، والجنة والنار... إلخ تتسق مع منهجه فى الأخذ بظاهر الوحى، كذا تقود آراؤه حول صفات الإبصار والسمع وغيرها لله سبحانه، إلى التشبيه والتجسيم لا التنزيه[٢٨٥]. وهو أمر أخذه عليه تلامذته؛ كما سنوضح فى موضعه. ولا تخلو تلك الآراء من دلالة دعائية لكسب العوام لمذهبه.

أما عن رأى الأشعرى فى «مرتكب الكبيرة» فينعكس بعداً سياسياً واضحاً على الرغم من غموض نصوصه. يفهم هذا ضمناً من خلال القول بعدم تكفير مرتكب الكبيرة؛ بما يبرر أخطاء الحكام. كما يفهم من خلال موقفه من أحداث «الفتنة الكبرى» التى أفرزت مسألة مرتكب الكبيرة؛ فلم يكفرو أياً من أطراف النزاع[٢٨٦].

لقد غض الأشعرى الطرف عن أمثال تلك المسائل ذات الصبغة السياسية الواضحة؛ فكان خطابه الكلامى يخفى القضية محور الخلاف الأصلى - وهو الخلاف السياسى - لذلك وجب على الدارس أن يستخلص ما هو ظاهر ما هو «مسكوت عنه» أو «محتجب» واستنطاق الخطاب ليبوح بالخلفيات السياسية الثانوية فى ثناياه وتضاعيفه؛ ذلك أن «الأشعرى لم يعمل أبداً بعيداً عن الأيديولوجيا»[٢٨٧].

ينسحب هذا القول على موقف الأشعرى من مبدأ «الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر» وهو مبدأ سياسى بالدرجة الأولى وإن بدا دينياً أخلاقياً. عندئذ نرى أن الموقف الأشعرى «المسكوت عنه» يعنى إنكار الثورة على الإمام حتى لو جار؛ فليس أمام الرعية - والحالة هذه - إلا تقديم النصح؛ لا التقويم بالسيف.

ولعل هذا يسوغ الحكم بأن الخطاب الأشعرى خطاب أيديولوجى، متهافت معرفياً. يفسر ذلك فى مجمله عدم إفراده مباحث عن مسألة الإمامة فى علم الكلام؟ بل أدرجتها الإمامة ضمن الفقه[٢٨٨]؛ بما يعنى معرفياً عدم استقلال واكتمال علم الكلام الأشعرى من ناحية، والتسليم بالسلطة القائمة باعتبارها أمراً واقعاً - إلهياً - يجب الخضوع لها من ناحية أخرى. فى هذا الإطار يفهم آراء الأشعرى فى «التجويز» و«الانفصال» و«الطبع» و«الكسب» وغيرها وتوظيفها للتدبير السياسى حتى لا يقع الحكام تحت طائلة مبدأ «الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر» التى تبنته قوى المعارضة الثورية.

تأسس المذهب الأشعرى - فيما نرى - لمساندة الخلافة العباسية وإثبات مشروعيتها وتبرير سياساتها برغم إخفاقها السياسى، كذا تبرير الأوضاع الطبقية والاقتصادية الجائرة التى عانتها الرعية إبّان عصر الإقطاعية المرتجعة.

فى هذا الإطار يمكن إدراك المغزى الحقيقى لرأى الأشعرى فى مسألة «الأرزاق» فهى فى نظره «من قبل الله عز وجل يرزقها عباده حلالا وحراماً»[٢٨٩].

وهو تبرير واضح لحيازة الخلافة العباسية المغزى بوضوح الثيوقراطية والأوليجركية التركية العسكرية، الإقطاعات الواسعة والضياع الشاسعة. ولا غرو فقد أقر الأشاعرة «جواز الإقطاع» و«مشروعية حكومة المتغلب»؛ كما سنوضح في موضعه. وفي ذلك يحكم أحد الدارسين بأن المشروع الأشعري في مجمله «تشريع عملي لأحكام الممارسة الشرعية وشروطها وقوانينها»،(٢٩٠) حتى لو كانت غير مشروعة.

لذلك يمكن أن نستخلص من جملة الخطاب موقفًا لا أخلاقيًا إزاء الموقف الأخلاقي الاعتزالي الذي سبق وذكرناه. يأتي الموقف الأشعري في رفض معيار المعتزلة «الحسن والقبح العقليين»، وربطه الأخلاق بالشرع أي «الجبر»؛ على أساس أن «الله تعالى يتصرف في الملك على مقتضى المشيئة والعلم»(٢٩١). وعلى ذلك فالشر - في نظره - مبرر «لحكمة لله خافية علينا فوجب التسليم بها»،(٢٩٢) وأن الحسن والقبح ليسا صفات في ذاتها بل «لأن الله أمر بفعل الحسن ونهى عن القبح»(٢٩٣).

يهدف الخطاب الأشعري - إذن - إلى ترسيخ منحنى «الثبات»، ورفض «منحنى التحول» سواء في الفكر أو السياسة أو الأخلاق، وحتى في اللغة أيضًا(٢٩٤). وإن بدا ظاهريًا انطواء الخطاب الأشعري على بعض الجوانب الإيجابية؛ فقد تأتي ذلك لخدمة أهداف سياسية واجتماعية. فإذا كان الأشعري قد أتاح مجالًا للعقل في نسقه الفكري؛ فلم يجر ذلك إلا لخدمة النقل، وإذا أقر «القياس»؛ فهو قياس شرعي وليس قياسًا منطقيًا. وإن كان قد استخدم القياس المنطقي أحيانًا؛ فذلك لدحض حجج خصومه الشيعة الذين ينكرون القياس في مسألة «عصمة الأئمة»(٢٩٦).

وإذ ربط الأشعري الإيمان بالعمل حيث قال: «الإيمان قول وعمل يزيد وينقص»،(٢٩٧) فالعمل عنده هو تطبيق الشرع وإلغاء العقل ليس إلا.

لذلك كله؛ لا نغلو إذ نحكم على الخطاب الأشعري بأنه خطاب تبريري بالدرجة الأولى، «حافل بالإكراهات والإلزامات على أساس واهٍ يحول دون الإبداع والابتكار»(٢٩٨) لم يقدم أكثر من «مهاترات كلامية»(٢٩٩)، «تسرف في التفرع الجدلي وتصوغ النتائج بكثير من التعسف»(٣٠٠). لقد استهدف في التحليل الأخير - «التوصل إلى مواضعات لاشيء يبررها سوى كونها ملائمة لجعلها مقدمات لنتائج يؤمنون بها سلفًا»(٣٠١).

ولعل هذا يفسر لماذا أخفقت الأشعرية في مواجهة الاعتزال برغم الضربات التي كيلت للمعتزلة، فقد ظل فكرهم صامدًا «بفعل العقل الديالكتيكي الذي يتطابق مع حقيقة الواقع الاجتماعي والتاريخي وحتى الجغرافي»(٣٠٢) ويفسر أيضًا إخفاق المشروع الأشعري برغم «جاذبيته الدينية الظاهرة لجذب العوام»(٣٠٣). فلم يقدر له الذيوع والانتشار بين النخبات المثقفة لهلاميته وخوائه المعرفي. وإذا كان قد انتشر في العراق وبعض دول المشرق؛ فلم يجر ذلك بالإقناع والاقتناع؛ بل بالقهر والإكراه(٣٠٤). ولم ينتشر انتشارًا واسعًا إلا بعد تطوير المذهب على يد تلامذة الأشعري الذين نهلوا من نهج ومعارف الاعتزال(٣٠٥) إبان عصر الصحوة البورجوازية الثانية؛ الأمر الذي يزكي رؤيتنا عن سوسيولوجية الفكر.

فبفعل معطيات عصر الصحوة، اقتصاديًا، واجتماعيًا وسياسيًا(٣٠٦) وفكريًا(٣٠٧) جرت مراجعة مذهب الأشعري من قبل تلامذته؛ بحيث يمكن الحديث عن «أشعرية معدلة، تميل نحو الاعتزال. يعزى ذلك إلى وجود «أرضية مشتركة» لسائر الاتجاهات والتيارات الفكرية إبان عصر الصحوة البورجوازية الثانية حتى لقد ذهب بعض الدارسين إلى القول بأن أهل السنة ما عادوا جميعًا محافظين، والمعتزلة ما عادوا جميعًا ثوريين(٣٠٨). فأهل السنة كان بوسعهم مواجهة المد الليبرالي الجارف دون تطوير مذهبهم، والمعتزلة تحقق طموحهم السياسي بقيام دولة بني بويه الزيدية - الاعتزالية. لذلك وقع التقارب بين الخصمين تحت تأثير الواقع الجديد(٣٠٩).

هذا الواقع الذي عبرت عنه تلك «الأرضية المشتركة» التي أسماها بعض الدارسين «الشخصية القاعدية» «نتيجة طبيعة الوجود الاجتماعي والثقافي»(٣١٠). وحق لباحث آخر أن يقول بوجود «إنسية عربية» في الفكر «على أصعدته ومستوياته الدينية والفلسفية والأدبية»(٣١١)؛ «نتيجة تلاقح بين الموروث الثقافي وبين المعطيات العربية الإسلامية»(٣١٢)؛ إنه عصر الصحوة البورجوازية الثانية.

بدأت إرهاصات هذه «الإنسية» وهذا «التلاقح» في أخريات عصر الإقطاعية؛ وأثروا في فكر الأشعري نفسه؛ حيث تراجع في كتابه «الإبانة» عن بعض معتقداته السابقة التي سطرها في كتابه «مقالات الإسلاميين»؛ كما أشرنا سلفًا.

بديهي أن يتعاظم هذا التأثير على تلامذة الأشعري الذين عاشوا عصر الصحوة. فقد تخلوا عن كثير من آراء شيخهم ومواقفه «والتزموا في كثير من المسائل طريق المعتزلة؛ فتوسعوا في التأويل مفيدين من فقه اللغة الذي كان الأشعري قد سبّه»؛ واستمروا في طريقهم الجديد رغم تعرضهم لحملة ضارية من «أهل الحديث»؛ لقناعتهم بأن «البرهان المؤسس على العناصر النقلية وحسب لا يعطي أي يقين»(٣١٣) وأن النسق الأشعري الأول لم ينل من أطروحات الاعتزال رغم مساندة الخلافة؛ فقد ظلت قضايا الاعتزال تكتسب حيوية وتفرض نفسها على الأشاعرة(٣١٤). وكم من مناظرات جرت بين الطرفين(٣١٥)، وكم ألفا من مصنفات في مناخ فكري حر

الكلام

ومتسامح[٣١٦]، أفضى إلى توسع الأشاعرة فى الأخذ بالعقل فى كثير من المسائل الكلامية.

ومن أهم رجالات الأشاعرة الذين طوروا المذهب أبو الطيب الباقلانى وأبو منصور عبد القاهر البغدادى. أما الباقلانى (ت ٤٠٣ هـ)؛ فقد أعاد بناء النسق الأشعرى وأقام صرحه متأثراً بتعاظم المد الليبرالى[٣١٧]. إذ تضمن كتابه «التمهيد» مباحث جديدة فى علم الكلام - كالطبيعيات - ووفق نزعة عقلانية[٣١٨]. كما توسع فى بسط نظرية «الجوهر الفرد» ومسألة «الخلاء» وغيرها من المباحث التى خاصمها الأشاعرة قبله[٣١٩]. هذا بالإضافة إلى الأخذ بمنهج «الاستدلال» لبرهنة صدق المقولات الدينية[٣٢٠]. ولم يخطئ ابن خلدون حين قال: «هذب الباقلانى الطريقة... ووضع المقدمات العقلية التى تتوقف عليها الأدلة والأنظار».

أما البغدادى (ت ٤٢٩ هـ)؛ فقد تحامل على الباطنية فى أفكارها السياسية لعدم عقلانيتها. وفى الفقه توسع فى «الاجتهاد» والنظر واعتبار المصلحة، وقال بالسببية؛ وهى أسلحة كان المذهب الأشعرى يفتقر إليها[٣٢٢]. وفى كتابه «الفَرْق بين الفِرَق» قدم تاريخاً معتبراً للمذهبية فى التاريخ الإسلامى وقف فيه على حقيقة تأثر الأفكار والعقائد بالمعطيات السياسية لذلك حق لأحد الباحثين الحكم بأنه قدم إرهاصات «نظرية أشعرية فى التاريخ»[٣٢٣].

ولعل ميله إلى العقل جعله ينكر «السحر» و«الكرامة»، ويفرق بينهما وبين «المعجزة» التى قصرها فقط على الأنبياء دون سواهم[٣٢٤]. يقول البغدادى: «**إنهما لا يفرقان فى جواز العقل إلا بوقوع المعجزة على حسب دعوى النبوة**».

خلاصة القول أن «الأشعرية المعدلة» مالت إلى العقل خلال عصر الصحوة وتسلحت بالمنطق الأرسطى، «**للخروج من مأزق التناقض بين إنكار مبادئ العقل كمبدأ السببية مثلا والتمسك بعمل العقل**»[٣٢٥].

فلنحاول رصد هذا التحول العقلانى فى الفكر الأشعرى بطرح آراء بعض أشاعرة عصر الصحوة فى بعض القضايا الكلامية.

فى مسألة الصفات؛ كان الأشعرى «يكفر» المعتزلة لأنهم نفوا الصفات؛ وهو أمر استنكره الباقلانى؛ فلم يتهمهم بالكفر بل قال وحسب إن آراء الاعتزال فى مسألة الصفات تعمل على «**تمويه العوام**»[٣٢٦]. أما البغدادى: فقد خالف الأشعرى فى مسائل كثيرة كصفات التشبيه - الكلام والسمع والإبصار.. إلخ. وأولها تأويلا مجازياً كما فعل المعتزلة. نفس الشىء يقال عن مسألة «الاستواء على العرش»؛ فلم يأخذ بظاهر النص.

يقول: «**... وزعم بعضهم أن له وجهاً وعينين، هما عضوان ولكنهما ليسا كوجه الإنسان وعينيه؛ بل هما خلاف الوجه والعينين سواها. والصحيح عندنا؛ أن وجهه ذاته، وعينيه رؤيته للأشياء**»[٣٢٧].

أما فى مسألة الاستواء فقد خالف المعتزلة كما خالف الأشعرى أيضاً وقدم تأويلا جديداً فحواه «أن الملك ما استوى لأحد غيره»[٣٢٨]. لذلك صدق أحد الدارسين حين قال «**إن تلاميذ الأشعرى توسعوا فى طريقة التأويل، وبغير هذا كان لا يمكن الفرار من التجسيم**»[٣٢٩].

ومعلوم أن القول بالتجسيم ينم عن تخلف معرفى على عكس دلالة التنزيه والتجريد على الارتقاء الفكرى. من أهم تأثيرات عصر الصحوة كذلك إقدام الأشاعرة على الكتابة فى السياسة بصورة مباشرة، وهو أمر انعدم فى عصر الإقطاعية فكانت آراء الأشاعرة فى السياسة مبثوثة فى ثنايا المعتقدات الكلامية، كما كانت فى التحليل الأخير آراء تبريرية للسلطة الحاكمة[٣٣٠].

ومن أهم أشاعرة عصر الصحوة الذين صنفوا فى الفكر السياسى؛ أبو الحسن الماوردى (ت ٤٥٠ هـ) الذى كتب مؤلفين مهمين هما «**الأحكام السلطانية**» و«**أدب الدنيا والدين**».

كان الكتاب الأول - وفقاً لاستكناه سيميولوجى لعنوانه - يعبر عن الموقف التبريرى «للأمر الواقع»، وهو استمرار الخلافة وتبرير مشروعيتها رغم ترديها. وكانت نظراته إلى الخلافة نظرة دينية قحة. يقول الماوردى فى مقدمة الكتاب: «**أردنا أن نجعل كتابنا هذا كتاباً دينيّاً**»[٣٣١]. فالسياسة عنده أمر شرعى، برغم ما يثيره هذا التصور من قضايا وإشكاليات[٣٣٢]. كما أن عنوان كتابه «أدب الدنيا والدين» لا يخلو - وفق تحليل سيميائى - من دلالة على تخليق نظرة جديدة أكثر واقعية فى السياسة. إذ عالج الموضوع باعتباره «أدباً»، كما سبّق «الدنيا» على «الدين». ولا غرو؛ فقد ظهر تأثير الفكر اليونانى واضحًا فى آراء الماوردى السياسية. كما تأثر بالنظم الفارسية وغير الفارسية فى صياغة منظوره السياسى؛ دامجًا فى ذلك «**المعطيات العربية الإسلامية - الواقعية - بأقوال الحكماء وآداب البلغاء وأقوال الشعراء**»[٣٣٣].

كما تظهر معطيات عصر الصحوة الفكرية واضحة فى ثنايا الكتاب وموضوعاته. ولا غرو؛ فقد أفرد فيه حديثًا عن «العقل وفضائله». كما تعرض للنظم

اليونانية والفارسية فى الحكم[٣٣٤]. هذا بالإضافة إلى رجوعه إلى التاريخ باعتباره المرجع الأول والواقعى الذى شهد سائر التجارب السياسية والعملية. والمهم أنه وظف معارف التاريخ فى صياغة سياسة الحاضر، وفقاً لقاعدة أشعرية معروفة؛ هى «الاستدلال بالشاهد على الغائب»[٣٣٥]. ففى تعريفه «للدنيا» باعتبارها مجالا سياسياً بالمعنى اليونانى تأثير واضح لآراء أرسطو فى «الاجتماع السياسى»[٣٣٦].

ويرى بعض الباحثين أن الماوردى تأثر بأرسطو أيضاً فى مفهومه عن «العدل» من خلال فكرة وسطية «الفضيلة»[٣٣٧]. ونحن نرجح تأثير الاعتزال - الذى ساد العصر - فى هذا الصدد، خصوصاً فى مقولة «المنزلة بين المنزلتين»[٣٣٨]. نعتقد كذلك بتأثير كتابات الجاحظ المعتزلى فى السياسة، خصوصاً كتابه «التاج فى أخلاق الملوك» فى آراء الماوردى؛ ذلك أن الحضور المعتزلى فى أذهان الأشاعرة آنذاك كان يَجُبُّ الحضور الأرسطى.

كما تظهر معطيات واقع عصر الصحوة فى مفهوم الماوردى عن الدولة؛ إذ اشترط لتأسيسها وجود الدين والقوة والمال والثروة[٣٣٩].

إن اشتراط وجود الدين كأساس للدولة إثبات لحقيقة واقعية عملية تساير معطيات «الصحوة» البورجوازية لا «الثورة» التى لو قامت لحدث الفصل الكامل بين الدين والسياسة. وإذا كان الأنموذج «العباسى» هو ما ألح عليه الماوردى فى تصوره؛ فقد اعترف بمعطيات الأمر الواقع؛ أى بالدولة البويهية الزيدية - الاعتزالية التى عاش فى ظلها. يفهم ذلك من تجويزه «إمامة المفضول مع وجود الأفضل»، كذا عدم إنكاره بإمارة «المتولى» من باب «الضرورات تبيح المحظورات»: لذلك لم يخطئ دارس ثقة حين حكم على الفكر السياسى عند الماوردى بأنه «مرتبط بظروف عصره»[٣٤٠].

وإذا كان قد ألح على أهمية دور «الفقيه»؛ فقد تغير هذا الدور - فى نظره - من التبرير للسلطة إلى ردع الحاكم «إذا أحدث بدعة»[٣٤١]. وتظهر المعطيات السوسيو-اقتصادية فى فكر الماوردى السياسى من خلال إجازته لنظام الإقطاع العسكرى الذى بدأ يتعاظم فى أواخر العصر البويهى مقدماً فى ذلك «تبريراً فكرياً لواقع سياسى»[٣٤٢]. هذا فضلا عن دعوته لإصلاح النظم الاقتصادية والتصرف الرشيد فى موارد الدولة بما يكفل مصالحها من ناحية ومصالح الرعية من ناحية أخرى[٣٤٣].

تتجلى معطيات العصر واضحة أخيراً فى مفهوم الماوردى عن الدولة حين عدد شروط تأسيسها فى «دين متبع وسلطان قاهر وعدل شامل وأمن عام وخصب دائم وأمل فسيح»[٣٤٤].

الخلاصة - أن علم الكلام الأشعرى فى منهجه ومسائله ومعتقداته كان رهين الواقع السوسيو- سياسى خلال عصرى الإقطاعية المرتجعة والصحوة البورجوازية الثانية؛ الأمر الذى ينهض دليلا على سوسيولوجية الفكر.

ولسوف ندعم تلك الرؤية حين نعالج المذهب الماتريدى الذى ولد من رحم الأشعرية؛ ومع ذلك كان أقرب إلى علم الكلام المعتزلى منه إلى علم الكلام السنى.

•

(د)
المذهب الماتريدى

يعتبر المذهب الماتريدى المذهب الكلامى السنى الثانى بعد الأشعرية. وقد صاغه أبو منصور الماتريدى (ت ٣٣٢هـ)، وعلى منواله نسج تلامذته أمثال النسفى والتفتازانى. وقد ظهر فى بلاد ما وراء النهر معاصراً لصياغة الأشعرية فى العراق؛ بما ينم عن انتعاش الفكر الكلامى السنى فى عصر الإقطاعية المرتجعة.

ويُثار سؤال مهم: لماذا لم يندمج المذهبان السنيان فى مذهب واحد؛ برغم انطلاقهما من أساس واحد ولغايات بعينها؟

يكمن الجواب فى اختلاف المذهبين من حيث درجة استخدام العقل فى تبرير النقل. إذ مال المذهب الماتريدى أكثر إلى توظيف العقل؛ حتى اقترب من الاعتزال. ويفسر الدارسون ذلك بانتماء الماتريدى فقهياً إلى مذهب أبى حنيفة الذى يفتح باب القياس على مصراعيه، بينما كان الأشعرى شافعياً يميل إلى النقل ويستخدم القياس فى حدود ضيقة؛ استدلالا بالقرآن والسنة والآثار دون أن يخالف شيئاً من أحاديث الرسول (ص) «ولا يسمح لأحد بهذه المخالفة وهو عالم؛ أما الجهل بالسنة فقد يوقع فى الخلاف، كما أن المرء يقع بسبب الغفلة فى الخطأ فى التأويل».

وفى رأينا أن هذا التفسير لا يزال قاصراً؛ حيث يثار سؤال آخر: لماذا كان الأشعرى شافعياً، والماتريدى من الأحناف؟

تبدو وجاهة هذا السؤال؛ إذا ما علمنا أن المعتزلة كانوا أصنافاً؛ ومنهم الأشعرى. وبديهى أن يتخلى عن المذهب الحنفى بعد أن تخلى عن الاعتزال.

أما لماذا كان الماتريدى من الأحناف فقهياً وظل على مذهبه هذا وهو يتصدى - كالأشعرى - لمحاربة الاعتزال؟

التفسير الأمثل - فيما نرى - سوسيو-اقتصادى بالدرجة الأولى. وقد فطن [٣٤٦]. أحد الدارسين إلى تأثير الجغرافيا الإقليمية فى هذا الصدد، حيث كانت الأوضاع السوسيو-ثقافية فى إقليم ما وراء النهر - حيث عاش الماتريدى - مختلفة بعض الشىء عنها فى العراق موئل الأشعرى. إذ أن الإقطاعية المرتجعة كانت أقل تأثيراً فى الأطراف عنها فى قلب العالم الإسلامى؛ بسبب النشاط التجارى المتعاظم فى آسيا الوسطى؛ حيث يبدأ «طريق الحرير» فى تجارة العبور بين

الشرق والغرب. وقد أفضى ذلك إلى ظهور إمارات مستقلة - كالدولة السامانية - التى أفادت من هذه التجارة فلم تقمع البورجوازية التجارية، كما هو الحال فى العراق. ولعل هذا كان من أسباب استمرارية الفكر الليبرالى فى هذه الأصقاع، بدليل ما شهده بلاط السامانيين من نهضة فكرية وعلمية وأدبية مرموقة. فعاشت قوى المعارضة - الشيعة والمعتزلة - فى مناخ آمن نسبيًا؛ حتى إن أحد أمراء السامانيين اعتنق المذهب الشيعى كما ذكرنا سلفًا. بل إن الصراع المذهبى بين المذاهب الفقهية السنية كان أكثر حدة منه بين المذاهب الكلامية والفرق المذهبية[٣٤٧].

فى هذا المناخ الفكرى الليبرالى نسبيًا نشأ **أبو منصور الماتريدى**، إمام أهل السنة فى بلاد ما وراء النهر فى زمانه، ولا غرو، فقد تتلمذ على الشيخ **أبى نصر العياضى** حجة الإقليم فى علوم الأصول والفروع. إذ آثر عنه البراعة فى الجدل مع المعتزلة[٣٤٨].

لذلك قام الماتريدى بما قام به الأشعرى نفسه من تأسيس مذهب أهل السنة فى الكلام[٣٤٩]؛ للأسباب والغايات السياسية نفسها.

لقد آزره أمراء السامانيين، كما آزرت الخلافة العباسية الأشعرى؛ بهدف التصدى للتشيع والاعتزال[٣٥٠]. ولسوف ينعكس ذلك على صياغتهما مذهب أهل السنة من حيث التبرير لدعاوى السلطة السياسية.

الشىء نفسه يقال عن النسفى تلميذ الماتريدى الذى يعترف بأنه كتب كتاب «التمهيد» استجابة لطلب أحد أمراء السامانيين. يقول: «**... وبعد.. فقد طلب منى من فاز مع ارتقائه إلى أسنى درجة الإمارة والإيالة واعتلى على أعلى ذروة للسيادة والجلالة بالصلابة فى الدين والتعصب للمذهب المستقيم... أن أكتب عقيدة من سلف من مشايخ أهل السنة والجماعة... وأبين ما كانوا عليه من المذهب فى علم التوحيد. فأجبته إلى ذلك**»[٣٥١].

يفصح النص بوضوح عن غاية تأسيس المذهب الماتريدى؛ وهى نفس غاية المذهب الأشعرى. كما توحدت المنطلقات الفكرية للمذهبين؛ إذ عوّلا على الدفاع عن «مذهب السلف»[٣٥٢] بتكليف رسمى من السلطان.

ولسوف نلاحظ - بعد عرض مواقف وآراء الماتريدية من الاعتزال والأشعرية - وحدة المذهبين فكريًا مع ميل الماتريدية إلى توسيع حدود العقل فى دعم النقل. لذلك لا نوافق على الرأى القائل بأن «الماتريدية وسطية بين الاعتزال والأشعرية» بقدر ما نفسر جنوح المذهبين السنيين الأشعرى والماتريدى نحو مزيد من العقلانية؛ الأول على يد تلامذة الأشعرى تحت تأثير الصحوة البورجوازية الثانية؛ كما أوضحنا سلفًا. والثانى منذ مرحلة التأسيس تحت تأثير تواجد الليبرالية فى إقليم ما وراء النهر إبّان عصر الإقطاعية المرتجعة؛ بصورة أكثر مما كانت عليه فى العراق.

لذلك، نرى أن الخلاف الفكرى بين المذهبين السنيين جد ضئيل، كما سنوضح فى موضعه. وما يعنينا - الآن - هو أن هذا الخلاف أدى إلى تنافس بين المذهبين فى إقليم ما وراء النهر من أجل الانتشار[٣٥٣]؛ لكنه توقف بسبب وحدة الأهداف السياسية التى جبت الاختلاف الفكرى. يقول أحد الدارسين الثقاة[٣٥٤]: «**أدى هذا الخلاف فى البداية إلى تنافر وتباين؛ ما لبث الطرفان أن غضا البصر عنه**». ونرى فى ذلك دلالة على تأثير البعد السياسى، كذا تأثير الأساس السوسيو - اقتصادى فى ميل الماتريدية إلى مزيد من العقلانية[٣٥٥]؛ حيث «**توسع الماتريدية فى توظيف العقل لخدمة الشرع**»[٣٥٦]؛ أو إن شئت فقل كانوا «**معبرًا بين أهل السنة والاعتزال**»[٣٥٧].

لنحاول برهنة تلك الرؤية السوسيو - فكرية فى «قراءة» نصوص ماتريدية تتعلق بمعتقداتهم؛ كذا إبراز جوانب الإتقان والاختلاف بين مذهبهم وبين الاعتزال والأشعرية.

سبق وقررنا أن العامل الفيصل فى تمييز المذاهب الكلامية - معرفيًا - هو الموقف من العقل والنقل. فى هذا الإطار نجد الماتريدية - كالأشعرية - تجعل الأولوية للنقل. وقد سبق بتبيان موقف الأشاعرة من العقل، آمن عن موقف الماتريدية؛ فقد بزوا الأشاعرة فى توظيف العقل، إذ هو عندهم مؤهل لإدراك الإيمان بالله[٣٥٨]، «**فلا وجه إلى إنكار كون العقل والنظر من أسباب العلم... فمن سلك طريقة النظر وراعى شرائط الاستدلال فى المقومات كلها أفضى به إلى العلم**»[٣٥٩]. وهذا يعنى اقترابهم من المعتزلة من حيث «**توظيف المنطق الاستدلالى**»[٣٦٠]. ولكنهم يتحفظون على اعتبار العقل وحده مصدر المعرفة «**فليس فى قوى العقول الوقوف على قدر النعم وما يوازيها من الشكر؛ فلابد من الشرع الوارد ببيان ذلك ليتمكن العاقل بأوامر ما كلف بأدائه والامتناع عما منع من تعاطيه**»[٣٦١].

يفصح النص عن ميل الماتريدية بدرجة ما إلى عقلانية المعتزلة، مع مشاركة الأشاعرة فى اعتبار «الشرع» هو الأصل، وهذا يجبّ قول بعض الدارسين بأن «**الاعتزال كان أشهر فى الأشعرية**»، فالمنطقى أنهم تجاوزوا الأشاعرة فى الاقتراب من الاعتزال فى الأخذ «**بالاستدلال العقلى**»[٣٦٣] ومع ذلك شاركوهم الرأى فى مسائل «**رؤية الله بالأبصار**»[٣٦٤] والقول «**بالمعجزة**» و«**الكرامة**».

يتضح الميل إلى الأشاعرة بوضوح أكثر من استقصاء موقف الماتريدية من مسألة «التوحيد». لقد شاركوا الأشاعرة فى إثبات الوحدانية والأزلية لله سبحانه وتعالى[٣٦٦]، وزادوا عنهم فى إثبات ذلك بالحجج المنطقية؛ باعتبارها «**بداهة العقول**»[٣٦٧]؛ فالعقل قادر على معرفة الله ووحدانيته[٣٦٨] فاقتربوا فى ذلك من المعتزلة.

وبخصوص مسألة الصفات؛ أثبتوها - كالأشاعرة - ولكنهم مالوا إلى الاعتزال فى اعتبار هذه الصفات متميزة عن ذات الله(٣٦٩)؛ وإن اختلفوا عنهم فى القول بأن هذه الصفات «متحدة ممتزجة به(٣٧٠) «سبحانه، وعدوا هذا القول أقرب إلى السوفسطائية(٣٧١). بالمثل خالفوا الأشاعرة والحنابلة قبلهم فى التشبيه والتجسيم فنفوا ذلك نفياً قاطعاً «لأن الصانع القديم لا يشبه العالم ولا شيئاً من العالم(٣٧٢)»، «ولا توجد مماثلة بين حياته وحياة الخلق ولا بين علمه وعلم الخلق(٣٧٣). وقادهم القول بأزلية الخالق إلى القول بأزلية القرآن شأن الأشاعرة، لكنهم قدموا صيغة جديدة عن تلك الأزلية؛ فعندهم أن كلام الله أزلى(٣٧٤)، لكن حروفه التى كتب بها مخلوقة(٣٧٥)؛ فوقفوا بذلك موقفاً وسطاً بين المعتزلة والأشاعرة(٣٧٦).

كما قادهم القول «بأزلية الصانع» إلى القول «بحدوث العالم» شأنهم فى ذلك شأن المعتزلة والأشاعرة. لكنهم ساقوا قولهم فى إطار الاستدلال العقلى(٣٧٧). كما استدلوا بحدوث العالم على وجود الله «فكما أن الكتابة تدل على الكاتب، ومن لا يدل على كيفيته أو مثله لا يجوز أن يكون ملكاً أو بشراً أو جناً؛ فتكون الكتابة غير دالة على مائية - ماهية - للكاتب... فمثله العالم بما فيه يدل على محدث ما... لذلك لزم القياس فى إثبات صانع العالم بالعالم(٣٧٨).

لقد توسع الماتريدية فى توظيف «القياس»، كما قبلوا «التأويل» على عكس الأشاعرة مقتربين فى ذلك من المعتزلة. لذلك أولوا الآيات القرآنية التى يشى ظاهرها بالتشبيه والتجسيم موفقين بين النقل والعقل «حتى لايتمكن التناقض والتدافع فى كلام الحكيم الكبير ولا يناقض حجة الله العقل(٣٧٩). لذلك رفضوا رأى الأشاعرة فى مسألة «الاستواء على العرش» واقتربوا من المعتزلة فى تأويلها(٣٨٠).

وإذ جارى الماتريدية المعتزلة فى إدخال الطبيعيات فى المباحث الكلامية؛ إلا أن آراءهم بصددها وافقت الأشعرية؛ «فالله هو الخالق للعالم ومكونه، والله لم يزل به خالقاً(٣٨١)»، «وكل جزء من أجزائه لوقت وجوده(٣٨٢)» وهذا يعنى رفض السببية التى عول عليها الاعتزال فى تفسير ظواهر الطبيعة. لكن هذا التوافق مع الأشاعرة لم يكن يعنى التماثل فى الرأى؛ لأن رأى الأشعرية قوامه «الخلق بالتدريج»، وهو فى نظر الماتريدية أمر يقود إلى «القول بقدم العالم وهو كفر(٣٨٣).

أما عن مسألة «العدل»؛ فهى تتعلق بمسألة الإرادة الإلهية التى تنفى إرادة الإنسان بالكلية. فعندهم أن الله سبحانه هو خالق أفعال العباد «بإرادة أزلية قائمة بذاته؛ هى إرادة لكل مراد لوقت وجوده(٣٨٤)». وهذا يعنى موقفاً «متخلفاً» عن موقف الأشاعرة الذين صاغوه فى مقولة «الكسب» المرفوضة تماماً عند الماتريدية(٣٨٥). فإرادة الإنسان عندهم معدومة تماماً(٣٨٦)؛ لأن أفعال العباد كلها مخلوقة(٣٨٧)، «وإثبات قدرة التخليق للعبد محال(٣٨٨)». حتى أفعال الشر يخلقها الله كما ذهب الأشاعرة، لكنهم برروها بالتمييز بين أفعال الطاعة وأفعال المعصية، فأفعال الطاعة «بمشيئة الله وإرادته ورضاه ومحبته وأمره وقضائه وقدره، وما كان معصية فهو بمشيئة الله تعالى وإرادته وقضائه وقدره، وليس بأمر الله تعالى ولا برضاه ولا بمحبته(٣٨٩)». وهو موقف وسط بين موقف المعتزلة وموقف الأشاعرة؛ بين الاختيار والجبر؛ «فمشيئة الله تعالى أن يوجد من العباد إيمان إختيارى يستحقون به الثواب ويدفع به عنهم العذاب... والإيمان الحاصل جبراً غير ما هو المراد(٣٩٠)»؛ وهذا القول يوضح رأيهم فى مسألة «الوعد والوعيد» التى شاركوا الأشاعرة الرأى فيها حين قالوا «بالشفاعة(٣٩١)».

أما عن رأيهم فى «مرتكب الكبيرة»، فقد اقترب من المعتزلة؛ إذ عدوه «فاسقاً»؛ «إنه فاسق وليس بمؤمن ولا كافر ولا منافق وحكمه أن يخلد فى النار إن مات قبل التوبة».

ويعكس هذا الرأى موقفاً سياسياً مستديراً إزاء الحاكم الجائر، نتيجة تأسيس الماتريدية فى ظل «إمارة» وليس فى ظل «خلافة».

وتظهر تأثيرات مجتمع ما وراء النهر واضحة فى موقفهم من «الأرزاق»؛ فلأنه مجتمع تجارى يمور بالنشاط الاقتصادى والتكسب بشتى الطرق؛ ذهبت الماتريدية إلى أن الحلال والحرام فى الأرزاق مقدر من الله(٣٩٢).

تظهر تأثيرات الواقع السيوسيو - سياسى أيضاً من رأيهم فى «الإمامة». وغنى عن القول أنهم أفردوا لها مباحث فى علم الكلام؛ على خلاف الأشعرى. لكنهم شاركوه القول بالخلافة القرشية الثيوقراطية(٣٩٣).

نستنتج مما سبق أن الخلافات بين الأشاعرة والماتريدية جد محدودة، وفى مسائل غير جوهرية، وحق لأحد الدارسين القول: «والخلاف بين الماتريدية والأشعرية ليست بذات خطر(٣٩٤)» خصوصاً فى المنطلقات والأهداف السياسية؛ إذ هى فى مجملها «خلافات لفظية(٣٩٥)»، أما فى المسائل الفرعية ذا ت الطابع الميتافيزيقى فقد كان الخلاف بارزاً إلى حد اقتراب آراء الماتريدية من الاعتزال. وحق لأحد الباحثين الجزم - لذلك - بأن علم الكلام فى جوهره وغاياته «علم سياسى أيديولوچى بالأساس(٣٩٦)»؛ الأمر الذى ينهض دليلا على سوسيولوچية الفكر.

على أن الاختلاف والجدل بين التيارات الكلامية المختلفة، أفضى فى النهاية إلى التمهيد لدرجة أرقى فى التفكير - خصوصاً إبان الصحوة البورجوازية الثانية - تمثلت فى الفلسفة الإسلامية. ■



الهوامش:

(١) انظر: سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، جـ١، ص ١٩٠ وما بعدها.
(٢) الغزالي: المنقذ من الضلال، ص ٦، ٧، القاهرة ١٣٠٩هـ.
(٣) ابن خلدون: المقدمة، ص ٤٦٦.
(٤) الخياط: الانتصار في الرد على ابن الراوندي الملحد، ص ٧٢، ليبزج ١٩٢٥.
(٥) دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، الترجمة العربية، ص ٩٦، القاهرة؟؟
(٦) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٤٨.
(٧) نفسه، ص ٨٤٣، ٨٥١.
(٨) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١٠٠.
(٩) حسن حنفي: المرجع السابق، ص ٥٨٧.
(١٠) انظر: محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص ١٩٩.
(١١) نفسه، ص ٢٢١.
(١٢) نفسه، ص ٢٣١.
(١٣) نفس المرجع والصفحة.
(١٤) نفسه، ص ٢٥٥.
(١٥) نفسه، ص ٢٢٥.
(١٦) نفسه، ص ٢٣٤.
(١٧) يدعم هذا الحكم بقول للإمام الشافعي «ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاليس. نفسه، ص ٢٥٩.
(١٨) نفسه، ص ٢٣٣.
(١٩) نفسه، ص ٢٣٤.
(٢٠) أوليري دي لاس: الفكر العربي ومكانه في التاريخ، الترجمة العربية، ص ١٤٧، القاهرة؟؟
(٢١) عبد الرحمن بدوي (مترجم): التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية مقال: هنريش بيكر: تراث الأوائل في الشرق والغرب، ص ١٧، بيروت ١٩٨٠.
(٢٢) نفسه، مقال: جولد تسيهر: موقف أهل السنة القدماء من علم الأوائل، ص ١٢٤.
(٢٣) العقيدة والشريعة في الإسلام، ص ٩٩.
(٢٤) حسن حنفي: المرجع السابق، ص ٦٣١.
(٢٥) انظر: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا، جـ ١، ص ١٦٢ وما بعدها، المجلد الثاني من الجزء الثاني من المشروع.
(٢٦) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص ٧٦.
(٢٧) سعيد بن سعيد: الخطاب الأشعري، ص ٨٢، بيروت ١٩٩٢.
(٢٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٢، ص ٥١.
(٢٩) نفس المرجع والصفحة.
(٣٠) عبد المجيد أبو الفتوح: المرجع السابق، ص ٣٧.
(٣١) انظر: حسن حنفي: المرجع السابق، ص ٥٨٨.
(٣٢) الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة، ص ٦، ٨، ٣٩، ٤٠، ٥٦، القاهرة؟؟
(٣٣) راجع التفصيلات في: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا، جـ ١، ص ٩٣ وما بعدها.
(٣٤) الأشعري: مقالات الإسلاميين، جـ ١، ص ٤٨٠، القاهرة ١٩٦٩.
(٣٥) نفسه، جـ ٢، ص ٤٩٠.
(٣٦) الشهرستاني: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٥، ٦٠.
(٣٧) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٠٣.
(٣٨) نفسه، ص ٨١٢.
(٣٩) يقول الأشعري: «قولنا الذي نقول به التمسك بكتاب الله وسنة نبيه وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث، وبما عليه أحمد بن حنبل».
انظر: آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٥٢.
(٤٠) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٥٦، القاهرة ١٩٦٤.
(٤١) عبد المجيد أبو الفتوح: المرجع السابق، ص ٢٢.
(٤٢) نفسه، ص ٢٣.
(٤٣) أحمد صبحي: الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي، ص ١٦، بيروت ١٩٩٢.
(٤٤) نفسه، ص ٢٩.
(٤٥) نفسه، ص ٤٣.
(٤٦) الشهرستاني: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٢.
(٤٧) نفسه، ص ٥٢.
(٤٨) القاضي عبد الجبار: المغني، جـ ١٣، ص ٤٢، ٤٥، القاهرة؟؟
(٤٩) الأشعري: مقالات الإسلاميين، جـ ١، ص ٣٢١، القاهرة ١٩٥٠.
(٥٠) أحمد صبحي: المرجع السابق، ص ٤٧.
(٥١) انظر: حسن حنفي: المرجع السابق، ص ٦٤٠.
(٥٢) محمد أركون: المرجع السابق، ص ٨٠.
(٥٣) نفس المرجع والصفحة.
(٥٤) عبد المجيد أبو الفتوح: المرجع السابق، ص ٢٩.
(٥٥) مصطفى عبد الرازق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ص ٢٨٩، القاهرة ١٩٦٦.
(٥٦) نفسه، ص ٣٤.
(٥٧) الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة، ص ٨، القاهرة؟؟
(٥٨) عبد المجيد أبو الفتوح: المرجع السابق، ص ٢٣.
(٥٩) الشهرستاني: المرجع السابق، جـ ١، ١٥٥.
(٦٠) من أشهر كتبه في هذا الصدد: كتاب «المغني في أبواب التوحيد والعدل» وكتاب «شرح الأصول الخمسة» وكتاب «فضائل الاعتزال وطبقات المعتزلة».
(٦١) منها: كتاب «الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به» للباقلاني.
(٦٢) عنها: راجع: السبكي: طبقات الشافعية الكبرى، جـ ٣، ص ١١٤ وما بعدها، القاهرة ١٣٢٤ هـ.
(٦٣) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٢، ص ٥٠.
(٦٤) الملل والنحل، جـ ١، ص ٥٣.
(٦٥) العقيدة والشريعة في الإسلام، ص ٩٩.
(٦٦) عبد المجيد أبو الفتوح: المرجع السابق، ص٨٢.
(٦٧) عن مزيد من المعلومات؛ راجع: آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٦٦، ٣٦٧.
(٦٨) انظر: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، جـ ١، ص ١٩٣، ١٩٤.
(٦٩) نفسه، ص ٢١٧ ـ ٢٢٢.
(٧٠) محمد عابد الجابري: نحن والتراث، ص ١٥.
(٧١) نفسه، ص ١٦.
(٧٢) محمد أركون: المرجع السابق، ص ٨١.
(٧٣) حسن حنفي: المرجع السابق، ص ٦٤٤.
(٧٤) انظر: محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، مبحث بعنوان: المعتزلة بين النظر العقلي والعمل السياسي، مغربيات، مبحث بعنوان: المعتزلة في المغرب ـ تأصيل تاريخي، تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، مبحث بعنوان «علم الكلام».
(٧٥) انظر: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، جـ ١، ص ١٩٠ وما بعدها.
(٧٦) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٨١، فاس ١٩٧٧.
(٧٧) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ١، ص ١٦٧.
(٧٨) نفسه، ص ٣١٤.
(٧٩) نفسه، ص ٢٦١، ٢٧٧، ٢٧٨.
(٨٠) نفسه، ص ٢٨١.
(٨١) عبد العزيز المجدوب: المرجع السابق، ص ١٠٧.
(٨٢) راجع: محمود إسماعيل: الأدارسة، الفصل الخاص بالسياسة الداخلية.
(٨٣) Vondenheyden:OP.Cit.p. 146.
(٨٤) كلود كاهن: المرجع السابق، ص ١٨١.
(٨٥) محمد عبد الله عنان: المرجع السابق، ص ٢٦٩، ٣٤٠.
(٨٦) نفسه، ص ٢٦٩.
(٨٧) الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة، ص ١٣، ١٥، ٩٥، بيروت ١٩٨٥.
(٨٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١٢.

(٨٩) كما هو الحال بالنسبة لحركة ابن مسرة التي دافع عنها أحد المؤرخين حيث قال: «لم تكن الحركة مارقة ملحدة تهدد العقائد كما صورت رسمياً بل كانت حركة تفكير حر لم يتسع لها أفق التفكير المعاصر. وكانت ضمنية لنقمة المتزمتين من الفقهاء والحكام يدافعون بسحقها عن نفوذهم وسلطانهم المطلق». محمد عبدالله عنان: المرجع السابق، ص ٣٣٤.

(٩٠) يخيل إلينا أن انشقاق ابن الراوندي جاء نتيجة تخلى بعض فرق المعتزلة - كمعتزلة البصرة - عن الكثير من عقلانية الاعتزال من ناحية، وتسلط الخلافة الثيوقراطية والعسكر الإقطاعي التركي من ناحية أخرى. ذلك أن فكر ابن الراوندي كان يجنح إلى المزيد من العقلانية والتحرر من قيود الدين؛ فجعل للعقل أولية على الوحي.

ويرى بعض الدارسين أن «نقد الوحي - عنده - لم يكن إلا نقداً للسياسة... كان نقداً للنظام الاجتماعي السياسي ودعوة لتحرير الإنسان من الدولة الدينية».

راجع:

أدونيس: المرجع السابق جـ ١، ص ٨٨ وما بعدها. كما يكشف باحث آخر ثقة عن البعد الاجتماعي في زندقة ابن الراوندي حين قال: «كان فقيراً بائساً يحقد على أهل الجاه من الأغنياء الجهلة مع بؤس أمثاله من العلماء ويستشهد في ذلك بشعر لابن الراوندي حيث يقول:

كم عاقل أعيت مذاهبه

وجاهل جاهل تلقاه مرزوقاً

هو الذي ترك الأوهام حائرة

وصير العالم النحرير زنديقاً

(٩١) انظر: أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١٢، ١٣.

أوليري دي لاس: المرجع السابق، ص ١٤٤.

(٩٢)طيب يتزيني: المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٩٣) ابن تيمية: درء تعارض العقل والنقل، ص ١١٦، القاهرة ١٩٨٨.

(٩٤) دي بور: المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٩٥) الشهرستاني: المرجع السابق جـ ١، ص ٥٨.

(٩٦) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٣٨.

(٩٧) ابن عرفة الورغمي: باب الإمامة، فصل من كتاب المختصر الشامل، تحقيق سعد غراب، ص ١٩٩، تونس ١٩٧٢.

(٩٨) نفسه، ص ١٩٠.

(٩٩) انظر: محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩٢.

(١٠٠) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١١٩.

(١٠١) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٧٦ وما بعدها.

(١٠٢) دي بور: المرجع السابق، ص ١٠٩.

(١٠٣) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١١.

(١٠٤) دي بور: المرجع السابق، ص ١١٠، ١١١.

(١٠٥) الشهرستاني: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٨.

(١٠٦) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٦٦٥، ٦٦٦.

(١٠٧) ذهب بعض الدارسين إلى نفي هذا التأثر والقول بأن النظرية إعتزالية قحة تدخل في باب «التوحيد».

انظر: محمد عبد الهادي أبو ريدة: النظام وآراؤه الكلامية في الفلسفة، ص ١٤٠ وما بعدها، القاهرة ١٩٤١.

(١٠٨) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٠٥.

(١٠٩) الأشعري: مقالات الإسلاميين، جـ ٢، ص ٢٣٥.

(١١٠) معلوم أن الهرمسية تأسست بين صابئة حران؛ وهي فلسفة خيرة تقوم على التوحيد. كذا اتسمت بنزعة تجمع بين العقل والغنوص - باعتبارها عقيدة - كذا بين العلم والتصوف. إذ كانت مدرسة حران موئلا مهماً لدراسة علم الفلك؛ لذلك ينسب الحرانيون إلى الأفلاك الحياة والنطق والسمع والبصر؛ في ذات الوقت الذي كانوا فيه موحدين ينزهون الله عن القبائح، ويسمونه بالأسماء الحسنى مجازاً.

انظر: ابن النديم: الفهرست، ص ٣٢٠، ليبزج ١٩٧٢، البيروني: الآثار الباقية، ص ٢٠٤ وما بعدها، ليبزج ١٩٢٣.

(١١١) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ٧، ص ٧٠٠.

(١١٢) طيب تيزيني: المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(١١٣) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١٠، ١١.

(١١٤) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٠٧.

(١١٥) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١٢.

(١١٦) أدونيس: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٥٧.

(١١٧) نقلا عن: أدونيس: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٥٧.

(١١٨) أوليري دي لاس: المرجع السابق، ص ١٣٩.

(١١٩) عبد الرحمن بدوي: التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية؛ دراسة نللينو عن: بحوث في المعتزلة، ص ٢١٣.

(١٢٠) دي بور: المرجع السابق، ص ١١٣.

(١٢١) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١١.

(١٢٢) عن مزيد من المعلومات،راجع:

محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، المبحث الخاص «بالشعوبية تاريخياً».

(١٢٣) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٠.

(١٢٤)أوليري دي لاس: المرجع السابق، ص ١٤١ .(١٢٥) دي بور: المرجع السابق، ص ١١٣.

(١٢٦) الشهرستاني: المرجع السابق، جـ ١، ص ٦٥.

(١٢٧) نفسه، ص ٦٦.

(١٢٨) مضى الخياط المعتزلي في نفس الاتجاه فقال: «كل شيء يتحرك ويسكن لمعنى فيه، ولهذا المعنى معنى آخر وهكذا إلى ما لا نهاية».

انظر: الخياط: الانتصار، ص ٥٤، القاهرة ١٩٢٥.

(١٢٩) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٨١.

(١٣٠) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٤٥.

(١٣١) نشوان الحميري: الحور العين، ٢٠٦، القاهرة ١٩٤٨.

(١٣٢) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١٢.

(١٣٣) الحور العين، ص ٢٠٦.

(١٣٤) دي بور: المرجع السابق، ص ١٠٦.

(١٣٥) راجع:

حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٦٨٢.

(١٣٦) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٣٣.

(١٣٧) منها:

شرح الأصول الخمسة، والمغني في أبواب التوحيد والعدل.

(١٣٨) القاضي عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة، ص ٨٧، ٩٢، القاهرة ١٩٩٥.

(١٣٩) انظر: حسن حنفي: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٨.

(١٤٠) نفسه، ص ٣٤.

(١٤١) القاضي عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة، ص ١١٥ وما بعدها.

(١٤٢) نفسه، ص ٣٨٨.

(١٤٣) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٦٧.

(١٤٤) نفسه، ص ٦٨.

(١٤٥) انظر: حسن حنفي: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٤٤.

(١٤٦) نفسه، ص ٦.

(١٤٧) دي بور: المرجع السابق، ص ١٣٩.

(١٤٨) حسن حنفي: المرجع السابق، جـ ٣، ص ٣٧١.

(١٤٩) نفسه، ص ٣٧٥.

(١٥٠) نفسه، ص ٥٨٢.

(١٥١) نفسه، جـ ٥، ص ٧٦.

(١٥٢) القاضي عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة، ص ٧١٤.

(١٥٣) نفسه، ص ٣٣٥.

(١٥٤) نفسه، ص ١٤١ - ١٤٨، ٨٢٩ - ٨٤٩.

(١٥٥) انظر: حسن حنفي: المرجع السابق، جـ ٥، ص ١٦٦، ١٦٧.

(١٥٦) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٤٥.

(١٥٧) التفصيلات في:

أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٤٤ وما بعدها.

(١٥٨) القاضى عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة، ص ٧٤٣، ٧٤٤.

(١٥٩) القاضى عبد الجبار: المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، جـ ١٥، ص ٧ وما بعدها، القاهرة ١٩٦٥.

(١٦٠) نفسه، ص ١٤، ١٥.

(١٦١) نفسه، ص ١٩و ما بعدها.

(١٦٢) البغدادى: الفَرق بين الفِرق، ص ١٣١.

(١٦٣) القاضى عبد الجبار: المغنى، جـ ١٤، ص ١٦٠.

(١٦٤) نفسه، جـ ٤، ص ٢٣٦ وما بعدها.

(١٦٥) حسن حنفى: المرجع السابق، جـ ٤، ص ٣٢١.

(١٦٦) نفسه، ص ٣٢٥.

(١٦٧) نفسه، جـ ٢، ص ٣٤٦.

(١٦٨) نفسه، جـ ٤، ص ٥٦٨.

(١٦٩) ننفسه، ص ٥٩٠.

(١٧٠) أحمد أمين، ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٢١.

(١٧١) ابن تيمية: المرجع السابق، ص ١٣٤.

(١٧٢) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ٩١.

(١٧٣) القاضى عبد الجبار: المغنى جـ ١٢، ص ٣١٩.

(١٧٤) نفسه، ص ٣٧٩.

(١٧٥) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٧٩.

(١٧٦) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١٣٢.

(١٧٧) الأشعرى: مقالات الإسلاميين، جـ ٢، ص ٤٠٥.

(١٧٨) انظر: حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٨٤.

(١٧٩) نفسه، ص ٨٠٢.

(١٨٠) حسن حنفى، المرجع السابق، جـ ١، ص ٦٢٨.

(١٨١) نفسه، ص ٦٢٩.

(١٨٢) أدونيس: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٥، ٨٧.

(١٨٣) نفسه، ص ٨٦.

(١٨٤) نفسه، ص ٨٧.

(١٨٥) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ١٥.

(١٨٦) نفسه، ص ١٨.

(١٨٧) أحمد صبحى: المرجع السابق، ص ١٦٢.

(١٨٨) نفسه، ص ١٦٤.

(١٨٩) انظر: طيب يتزينى: المرجع السابق، ص ١٨٧.

(١٩٠) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢١٨.

(١٩١) محمود إسماعيل: الحركات السرية فى الإسلام، ص ٦٨.

(١٩٢) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٦٠.

(١٩٣) طيب يتزينى: المرجع السابق، ص ٢١٩.

(١٩٤) يقول البغدادى: «إن البدع فى كل دين لا تأتى إلا من أبناء الرقيق».

انظر: الفرق بين الفرق، ص ١٠٠، القاهرة ١٩٤٨.

(١٩٥) أحمد صبحى: المرجع السابق، ص ٤٥.

(١٩٦) نفسه، ص ٤٨.

(١٩٧) القاضى عبد الجبار: المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، جـ ٣، ص ٤٥، القاهرة ؟؟

(١٩٨) الشهرستانى: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٢.

(١٩٩) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢١٨.

(٢٠٠) القاضى عبد الجبار: المغنى، جـ ٣، ص ١٢٠.

(٢٠١) أحمد صبحى: المرجع السابق، ص ٦٦.

(٢٠٢) نفسه، ص ٦٧.

(٢٠٣) القاضى عبد الجبار: المغنى، جـ ٣، ص ١٦٤.

(٢٠٤) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة الإسلامية، ص ٢١٨.

(٢٠٥) محمود إسماعيل: الحركات السرية فى الإسلام، ص ٧٠.

(٢٠٦) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٣١.

(٢٠٧) أدونيس: المرجع السابق، جـ ١، ص ٩٠.

(٢٠٨) الأشعرى: مقالات الإسلاميين، جـ ١، ص ٣١١.

(٢٠٩) أحمد صبحى: المرجع السابق، ص ١٩٤.

(٢١٠) نفسه، ص ١٨٧.

(٢١١) القاضى عبد الجبار: المغنى، جـ ١١، المبحث الخاص بالأسعار والأرزاق والآجال، ص ١١٢ وما بعدها.

(٢١٢) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٥٤.

(٢١٣) نفسه، ص ٣٥٥.

(٢١٤) الشهرستانى: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٥.

(٢١٥) عن مزيد من المعلومات؛ راجع:

أحمد صبحى: المرجع السابق، ص ٤١ وما بعدها.

(٢١٦) نفسه، ص ١٣٩.

(٢١٧) نفسه، ص ١٨٩.

(٢١٨) أدونيس: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٥.

(٢١٩) ابن تيمية: المرجع السابق، ص ١٦٠.

(٢٢٠) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٧٦٨.

(٢٢١) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ٢٢١.

(٢٢٢) محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩١.

(٢٢٣) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ١، ص ٢٢١.

(٢٢٤) قيل إن بلاطه حوى أربعة آلاف جارية، وأن جدران حمام قصره بسامرا زُينتْ برسوم نساء عاريات.

انظر: محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ١٧٩.

(٢٢٥) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١١٦. وعن مزيد من المعلومات؛ راجع:

محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى، جـ ٢، المجلد الأول بعنوان «الإقطاعية المرتجعة».

(٢٢٦) محمد عابد الجابرى: تكوين العقل العربى، ص ١١٢.

(٢٢٧) نفس المرجع والصفحة.

(٢٢٨) يقول أحدهم: «كان هم الأشعرية فى نشأتها هو نزع فتيل ما دسته الباطنية من متغيرات وذلك بالمباعدة بينها وبين العامة».

انظر: سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٨١.

(٢٢٩) انظر: حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٦٢.

(٢٣٠) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٦٠، ٢٦١.

(٢٣١) نفسه، ص ٢٦٦.

(٢٣٢) هاملتون جب: المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٢٣٣) انظر:

محمد عابد الجابرى: تكوين العقل العربى، ص ١١٥. وجه الخطأ فى هذا القول هو عزل «التاريخية» جانباً، فالشافعى قام بعمله فى عصر الصحوة البورجوازية الأولى، بينما أنجز الأشعرى مشروعه فى ظل الإقطاعية ولا غرو فالأستاذ الجابرى يعتقد - خطأ - بما يسميه «الزمان الثقافى الواحد للعقل العربى»، ويرى بأن للفكر زمانه الخاص وأن الزمن الثقافى غير الزمن الطبيعى الاجتماعى. انظر: تكوين العقل العربى، ص ١١٦.

(٣٤٤) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٦٠.

(٢٣٥) الأشعرى: الإبانة، ص ١٧.

(٢٣٦) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ٦، ص ٣٥٩.

(٢٣٧) نفسه، ص ٣٥٩.

(٢٣٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٦٥.

(٢٣٩) نفس المرجع والصفحة.

(٢٤٠) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٥٩.

(٢٤١) محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢٤٢) نفسه، ص ٩٢.

(٢٤٣) يقول الأشعرى: «إنه رأى الرسول (ص) فى منامه فى أول رمضان [لاحظ محاولة حبك الأكذوبة وإضفاء طابع دينى عليها] فقال له: يا أبا الحسن؛ كتبت الحديث، قال: بلى. فقال

الرسول (ص) فما الذى يمنعك من القول به؟ قال: أدلة المعقول. فقال: وما قامت أدلة المعقول عندك على أن الله تعالى يرى فى الآخرة؟ قال: بلى يا رسول الله؛ فإنما هى شبه. قال: تأملها وانظر فيها نظراً مستوفى فليست بشبه بل هى أدلة.. ثم غاب عنه.

قال الأشعرى: فلما فزعت من النوم وأخذت أتأمل ما قاله صلى الله عليه وسلم، واستثبت؛ فوجدت الأمر كما قال؛ فقويت أدلة الإثبات وضعفت أدلة النفى».

نقله محمد أركون عن ابن عساكر.

انظر: محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩٧.

(٢٤٤) نفسه، ص ٩٨.

(٢٤٥) نفسه، ص ٩٨.

(٢٤٦) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٢٤٧) انظر: محمد عابد الجابرى: تكوين العقل العربى، ص ١٢٣.

(٢٤٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٦٦.

(٢٤٩) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٥٩.

(٢٥٠) دى بور: المرجع السابق، ص ١١٨.

(٢٥١) الإبانة، ص ٢٧.

(٢٥٢) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٥٩.

(٢٥٣) الإبانة، ص ١٧.

(٢٥٤) دى بور: المرجع السابق، ص ١١٧.

(٢٥٥) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٧.

(٢٥٦) نفسه، ص ٢٣.

(٢٥٧) العقيدة والشريعة فى الإسلام، ص ١١٦.

(٢٥٨) فى نظر الأشعرى أن «كل تأويل يرفع النص أو شيئاً منه فهو باطل».

انظر: سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ١٦٠.

(٢٥٩) نفسه، ص ١٤٤، ١٤٥.

(٢٦٠) الأشعرى: الإبانة، ص ٦.

(٢٦١) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ١٤٨.

(٢٦٢) نفسه، ص ١٤٨.

(٢٦٣) نفس المرجع والصفحة.

(٢٦٤) راجع التفصيلات فى:

الأشعرى: الإبانة، ص ٨٧ وما بعدها.

(٢٦٥) دى بور: المرجع السابق، ص ١١٦.

(٢٦٦) عن مزيد من المعلومات؛ انظر:

محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٥.

(٢٦٧) الأشعرى: الإبانة، ص ٤٥.

(٢٦٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٧٦.

(٢٦٩) الأشعرى: الإبانة، ص ٩٧.

(٢٧٠) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٦.

(٢٧١) الأشعرى: الإبانة، ص ١١٠.

(٢٧٢) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٦٦.

(٢٧٣) نفسه، ص ٨٣.

(٢٧٤) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٦.

(٢٧٥) نفسه، ص ٢٢٧.

(٢٧٦) الأشعرى: الإبانة، ص ١٣٩ وما بعدها.

(٢٧٧) دى بور: المرجع السابق، ص ١١٩.

(٢٧٨) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١٧٣.

(٢٧٩) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ١٠٠.

(٢٨٠) وتعنى - مثلاً - أن الله هو فاعل الاحتراق بين القطن والنار إذ أجرى العادة باقتران الاحتراق حين تمس النار القطن؛ دونما ضرورة لوجود مسبب للاحتراق.

(٢٨١) سعيد بن سعيد: المرجع لاسابق، ص ١٣٤.

(٢٨٢) نفسه، ص ١٣٥ وما بعدها.

(٢٨٣) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٦٦.

(٢٨٤) الأشعرى: الإبانة، ص ٦٩، ٧٧، ٨٧، ٨٨.

(٢٨٥) معلوم أن ارتقاء الأديان قرين انتقالها وتطورها من التجسيم إلى التجريد؛ لذلك كان الإسلام خاتم الأديان؛ حيث قدم أقصى صور التجريد والتوحيد عن الخالق الذى «ليس كمثله شيء». كذلك الحال فى مجال تطور العلم؛ إذ يبدأ بالمحسوس ويتطور إلى التجريد «الطور الأكسيوماتيكى». لذلك كانت الرياضيات هى أرقى العلوم.

(٢٨٦) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٨١، ٨٢، ٨٣.

(٢٨٧) نفسه، ص ٨٦، ٨٧.

(٢٨٨) نفسه، ص ٣٥.

(٢٨٩) الأشعرى: الإبانة، ص ٢٣.

(٢٩٠) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٣١.

(٢٩١) الشهرستانى: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٢.

(٢٩٢) الأشعرى: مقالات الإسلاميين، جـ ١، ص ٣٢١، القاهرة ١٩٥٠.

(٢٩٤) يرى سعيد بن سعيد أن المعتزلة اعتبروا اللغة «مواضعة، بينما اعتبرها الأشعرى «تقرير وتوفيق ولا شأن لمواضعة فيها ولا مجال للقياس فيها أيضاً».

انظر: الخطاب الأشعرى، ص ١٥٦.

(٢٩٥) نفسه، ص ٢١٦.

(٢٩٦) نفسه، ص ٢١٧.

(٢٩٧) الأشعرى: الإبانة؛ ص ٢١.

(٢٩٨) محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩٧.

(٢٩٩) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ١٨١.

(٣٠٠) هاملتون جب: المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٠١) محمد عابد الجابرى: تكوين العقل العربى، ص ١٢٣.

(٣٠٢) محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣٠٣) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٦١.

(٣٠٤) نفسه، ص ٣٦٥.

(٣٠٥) المقريزى: الخطط، جـ ٢، ص ٣٥٧، بولاق ١٢٧٠هـ.

(٣٠٦) عن هذه المعطيات مفصلة؛ راجع:

محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى، جـ ٢، مجلد (١)، المباحث الخاصة بعصر الصحوة البورجوازية.

(٣٠٧) من النهضة العلمية والفكرية، راجع: نفس المرجع، جـ ٣، مجلد ٢.

(٣٠٨) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ١٨١.

(٣٠٩) نفسه، ص ٣٦١.

(٣١٠) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٣١١) Mohmmed Arkoun: Contribution eal'etude de hamanisme du IV siecle, p. 357, Paris, 1970.

(٣١٢) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٣١٣) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٣١٤) عبد المجيد أبو الفتوح: تاريخ الفكر السنى، ص ٢٥.

(٣١٥) من أهمها مناظرة القاضى عبد الجبار المعتزلى وأبى إسحق الإسفرائينى الأشوى.

عن وقائعها، راجع:

عبد المجيد أبو الفتوح: المرجع السابق، ص ٢٦.

(٣١٦) قيل إن الوزير البويهى الصاحب إسماعيل بن عباد بارك هذه المناظرات وأعجب بشيوخ الأشعرية - رغم اعتزاله - من أمثال الباقلانى وابن فورك والإسفرائينى.

راجع: السبكى: طبقات الشافعية، جـ ٣، ص ١١٢، القاهرة ١٣٢٤ هـ.

(٣١٧) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٣١٨) راجع:

الباقلانى: التمهيد، ص ٣١٤ وما بعدها، القاهرة ١٣٢٤هـ.

(٣١٩) نفسه، ص ٤١٧ وما بعدها.

(٣٢٠) حسين مروة: المرجع السابق، جـ ١، ص ٨٦٥.

(٣٢١) المقدمة، ص ٨٣٨.

(٣٢٢) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٣٢٣) نفسه، ص ٣١٠، ٣١١.

(٣٢٤) الفرق بين الفرق، ص ١٤٧.

(٣٢٥) محمد عابد الجابرى: تكوين العقل العربى، ص ١٢٣.

(٣٢٦) عبدالمجيد أبو الفتوح: تاريخ المذهب السنى، ص ٣٠.

(٣٢٧) البغدادى: أصول الدين، ص ١٠٩، ١١٠، إستانبول ١٩٢٨.

(٣٢٨) نفسه، ص ١١١.

(٣٢٩) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٣٣٠) هاملتون جب: المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٣١) الماوردى: الأحكام السلطانية، ص ٣، القاهرة ١٩١٩.

(٣٣٢) هاملتون جب: المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٣٣) الماوردى: أدب الدنيا والدين، ص ١٧، ١٨، بيروت ١٩٧٨.

الكلام

(٣٣٤) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٤٤.

(٣٣٥) نفسه، ص ٢٧٠.

(٣٣٦) نفسه، ص ٢٤٧.

(٣٣٧) انظر: المرجع السابق، ص ٢٤٨.

(٣٣٨) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص ٤٣.

(٣٣٩) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٧١.

(٣٤٠) فتحي أبو سيف: الماوردي، عصره وفكره السياسي، ص ٦١، القاهرة ١٩٩٠.

يؤكد ذلك اعتراف الماوردي بقوى المعارضة السياسية والمذهبية داخل الدولة شريطة أن يعتزلوا بأفكارهم ولا يظاهرون بها على فكر الجماعة.

نفسه، ص ١١٨.

(٣٤١) نفسه، ص ٢٧٤.

(٣٤٢) نفسه، ص ٢٩٨.

(٣٤٣) فتحي أبو سيف: المرجع السابق، ص ١٣١.

(٣٤٤) الماوردي: أدب الدنيا والدين، ص ١٨١ - ١٨٢.

(٣٤٥) الشافعي: الرسالة، ص ١٥٦، القاهرة ١٩٨٨.

(٣٤٦) انظر: جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١١٢.

(٣٤٧) عن مزيد من المعلومات، راجع:

النسفي: التمهيد في أصول الدين، ص ١٣، ١٤ من مقدمة المحقق، القاهرة ١٩٨٧.

(٣٤٨) نفسه، ص ١٧.

(٣٤٩) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٩٦.

(٣٥٠) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١١٣.

(٣٥١) النسفي: المرجع السابق، ص ١، ٢.

(٣٥٢) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ ٤، ص ٩٦.

(٣٥٣) آدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٣٦٢.

(٣٥٤) انظر: مصطفى عبد الرازق: المرجع السابق، ص ٢٨٩.

(٣٥٥) جولد تسيهر: السابق، ص ١١١.

(٣٥٦) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣٥٧) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١١١.

(٣٥٨) نفسه، ص ١١٢.

(٣٥٩) النسفي: المرجع السابق، ص ٤.

(٣٦٠) نفسه، ص ٥.

(٣٦١) نفسه، ص ٤٤.

(٣٦٢) راجع: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٤٠.

(٣٦٣) النسفي: المرجع السابق، ص ٤٠.

(٣٦٤) نفسه، ص ٣٩.

(٣٦٥) نفسه، ص ٤٦، ٤٧.

(٣٦٦) نفسه، ص ٦.

(٣٦٧) نفسه، ص ٢١.

(٣٦٨) أحمد أمين: المرجع السابق، ص٩٣، المرجع السابق، ص ١١١.

(٣٦٩) نفسه، ص ١١٢.

(٣٧٠) نفس المرجع والصفحة.

(٣٧١) النسفي: المرجع السابق، ص ٢١.

(٣٧٢) نفسه، ص ١٣.

(٣٧٣) نفسه، ص ١٥.

ونفسه، ص ٢٣.

(٣٧٤) نفسه، ص ٢٣، ٢٤.

(٣٧٦) جولد تسيهر: المرجع السابق، ص ١١٧.

(٣٧٧) يقول النسفي: «لما ثبت أن العالم محدث والمحدث كان جائز الوجود، وما كان جائز الوجود كان جائز العدم، وما جاز عليه الوجود والعدم لم يكن وجوده من مقتضيات ذاته... فلابد من محدث له أحدثه وخصه بالوجود».

انظر: التمهيد في أصول الدين، ص ٥.

(٣٧٨) الماتريدي: التوحيد، ص ٢٩، بيروت ١٩٧٠.

(٣٧٩) النسفي: المرجع السابق، ص ١٩.

(٣٨٠) نفسه، ص ١٨.

(٣٨١) نفسه، ص ٢٨.

(٣٨٢) نفس المصدر والصفحة.

(٣٨٣) نفسه، ص ٣٠.

(٣٨٤) نفسه، ص ٣٦.

(٣٨٥) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣٨٦) النسفي، ص ٥٥.

(٣٨٧) النسفي، ص ٢٠.

(٣٨٨) النسفي، ص٦٤.

(٣٨٩) نفسه، ص ٧٥.

(٣٩٠) نفسه، ص ٧٩.

(٣٩١) نفسه، ص ٩٨.

(٣٩٢) نفسه، ص ٧٤.

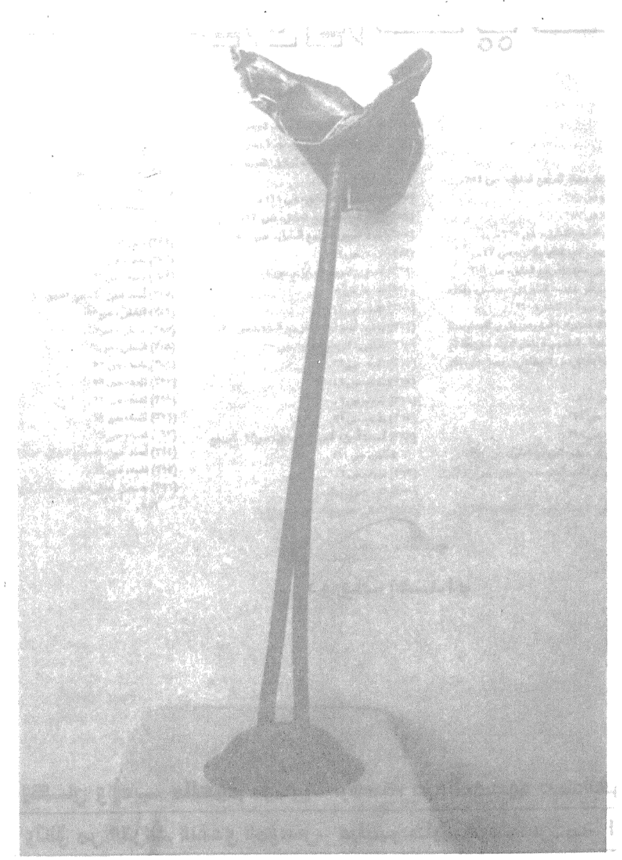
(٣٩٣) نفسه، ص ١٠٩.

(٣٩٤) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣٩٥) نفسه، ص ٩٣.

(٣٩٦) حسن حنفي: المرجع السابق، جـ ١، ص ٥٨٦.


الفصول والغايات



لاكـــــــان والأدب

أود أن ولا أود أن

مـــالكوم بووى

فى أبحـاث لاكـان العلمية تحقق الأعمال الأدبية ـ أعنى تلك الأعمال التى يقتبسـها ويحللها ويشيد بها ـ قناعات معقدة كتلك التى حققتها فى أعمال فرويد، وتحقق، بالطبع، بعض المهام البسيطة أيضاً: كما هو الحال بالنسبة لفرويد، يصور لاكان نفسه فى إشاراته إلى الأدب بوصفه شخصاً ذا خطورة تعليميـة وطمـوح ثقافى كبير، ويستدعى إلى الذهن التراث الفنى عن الشاهد النبوى الأوروبى من أجل حقائق علم النفس الجديد. لكنّ كُلا منهما كان يتوق إلى الأدب بصـورة مـثيرة تجعله لايستخدمه لمجرد التـوثيق أو التوضـيح. كـان الأدب فى حـقل العلم كما كان خارجه؛ كانت الخبرة بالأدب دافـعـا إلى التنظيـر العلمى وهاجسـاً بما قـد تكون عليه نظرية مـترابطة؛ وفى الحـقيـقـة يبدو أن بعض الأعمال الأدبية ليست مجرد دعـــوة إلى نظريات العـــقل ولكن أن تكون نظريات العـقل بالفـعل. وبالرغم من هذه الدوافع المشـتركـة إلا أن كـلا من فـــرويد ولاكـــان يتعامل مع المواد الأدبيـة بأسلوب مـختلف ويتبنى مـقولات نظرية مختلفة عن الطريقـة التى يمكن لتلك المواد أن تسـاعـد البـحث العلمى أو تشكله، وبينما كـان فــرويد يرى ضـرورة العثور على النموذج الأسمى لعلم النفس الإكلينيكى خـــارج العلم فى التـراجـيـديات الأوروبيـة، نرى أن النمـوذج الذى يستخدمه لاكـان غالبا ويبدو بالتقدير المتكرر له أنه يحـتل مكانة أسمى هو النص الأدبى ذاته، بوصفه ملتبساً وجمعياً بصورة لاتنضب.

كـان لاكـان، فى تأكيده على الأدب كنص متعدد الدلالات، صاخبا بينما فـرويد يكـاد يكون صـامـتـاً، وسأبدأ مناقـشـة هذا التـأكـيد بتلخـيص مـوجـز لأوجه من تعليق فـــرويد فضّل لاكان ألا يتعقبها، أو أن يتعقبها بطرق ملتفة. لايهتم فـرويد فى اقتباساته العديدة من الشـعـر بالنسيج اللفظى للأبيـات التى اختارها، ولكنه يهتم بشكل الصياغة ككل، أو بإيماءة العـقل الذى تسـعـى إلى تمـثيله، أو بطرق التـــداعـى، فى تواريخ الحـــالات وتحليـلات الأحـلام؛ التى تربط من جـديد الكلمات والعبارات التى تكونها بالحياة النفسية العامـة للفرد، وفى تفسيـر الأحـلام، النص المحتشد بالإشارات إلى الشعر، يوجد تياران قويّان فى مناقشة فرويد يختزلان خصوصية اللغـة الشعرية والثقافة التى يقدمـها الشـعر لمفسّر الأحلام. وأول هذين التيارين هو تعليق فـرويد على اللغة الطبيعية بوصفها ملتبسة التباسا متأصلا:

لاحاجة بنا للدهشة من الدور الذى تلعبه الكلمات فى تكوين الحلم؛ حيث إن الكلمات هى النقاط: العقدية [Knotenpurkr(e)] لأفكار كثيـرة، فقد يعتبر الالتبـاس قدرها؛ والعصـاب (مثل الأفكار القهرية والخواف)، ليس أقل من الأحـلام فى انتهاز المزايا التى تقدمـها الكلمات فى التكثيف والتقنع. ومن السـهل أن نبين أن تشـويه الأحـلام أيضـا يستفيد من إزاحة التعبير. (Gw,II,III, 41 - 340-٧-346). إن الشعر يذوب من المشهد بطريقتين متمايزتين لكنهما هنا على علاقـة ببـعضـهـمـا. إن التبـاساتـه، ونقاط العقدية، وبنياته المحكمة، ليست سوى شواهد موضعية عما تقدمه اللغة عـموما بصورة متأصلة؛ ويستمر التكثيف والتقنع والإزاحة بلا رحـمة فى العقل اللاشـعورى، بصرف النظر عما قد تقدمه اللغة من تلميحات وبواعث. إن الشـعـر لم يعد يتـأثر باللغـة بالضغط مثلما لم تعد اللغة، بدورها، تتأثر بآليـة التفكير اللاشعورى التى تبدو خرساء wordless. بالإضافة إلى هذا لا تتحقق

هذه الهزيمة التى يتعرض لها الشعر بمجرد تركيز الضوء على تلك الآليات العقلية التى تتفوق عليه عموماً ، ولكنها تتحقق أيضا بتقديم نشاط الشاعر وتأثير أعماله على القراء فى صورة طيعة ومخففة بصورة كاريكاتورية. لقد ناقش فرويد فى الفقرة السابقة العمليات التحولية المميزة للأحلام وضرب بكتابة القصيدة مثلا على «الأسلوب الانتقائى المحدد، الذى قد يؤثر به تفكير أى شخص على من يخلفونه:

إذا كان على القصيدة أن تلتزم بالقافية، فإن البيت الثانى من الثنائية يقيد بشرطين: يجب أن يعبر عن معنى مناسب، وأن يكون التعبير عن ذلك المعنى متماشيا مع قافية البيت الأول. ولاشك فى أن أفضل القصائد هى تلك التى لا نلحظ فيها تعمد البحث عن القافية، وهى تلك التى اختارت الفكرتان فيها منذ البداية، بالتأثير المتبادل، تعبيرا لفظيا يسمح بانبثاق القافية بتعديل طفيف. (Gw,II/III, 345-6,V, 340) لماذا يبدو تكرار التعبير عن رأى «كلاسيكى» مألوف عن التقفية معقولا بصورة فضولية إلى هذا الحد؟ اختار فرويد أن يقدم نشاط الشاعر بوصفه بحثاً عن المعانى والقوافى «المناسبة» واستبعد أى أثر لتعمُّد التقفية. إن الشاعر مقاول حليم مقتصد: إن مهمته تنظيم الالتباس وليس استثماره؛ ومنع تلك النقاط العقدية المفردة، التى هى كلمات القافية، من اكتساب قيمة دلالية إضافية وترك الأفكار التى تؤثر على بعضها منذ البداية تأثيرا لطيفا متبادلا تستمتع بانسجام نهائى هادئ. إن شاعرا من هذا الطراز، ليس لديه اهتمام خاص بالالتباس ويفتقر إلى أعمال الإثارة التخيلية، يترك المسرح خاليا لمن يستطيع التعامل ببراعة مع الالتباس ولمن يملك القدرة على الإثارة البارعة ليدخل من جديد: اللاشعور ذاته. وهذا هو الفن المسرحى **الفرويدى فى تفسير الأحلام.**

يواصل ثانى التيارين اللذين ذكرتهما منذ لحظة ويكمل تدجين الشعر. إن الأحلام التى يناقشها كتاب فرويد والتداعيات التى تصاحبها تتخللها - بدون أن يدعو ذلك للدهشة - مادة «أدبية: «وفى ضوء الدور الذى تلعبه النكات والاقتباسات والأغانى والأمثال، نجد أن مما يتفق مع توقعاتنا أن ذلك النوع من الأقنعة قد استخدم بمعدل هائل لتمثيل أفكار الحلم» (V، ٣٤٥)(١). ولكن هذا، للأسف، ليس تفسيرا طبقيا ناشئا لعادات الأحلام فى فيينا. وتقدم النتف النصية التى تتأرجح فى عقول مثقفى تلك المدينة وهم نيام لعمل الحلم المبدع دائما وهى فرص تتاح أيضا، فى نمط معصوم يساوى بين الجميع، لكل من يمتلك القدرة على فهم اللغة. وقد توفر الكلمات المقتبسة، ومن ثم أية كلمة مهما تكن منزلتها فى تراتبية الثقافة، جسورا أو تحولات (V، ٣٤١) فى التنظيم الداخلى المعقد للأحلام. تنتهى المرحلة الثالثة والأخيرة من تحليل فرويد لحلمه الخاص «Non vixit» [لم يعش] (V، ٤٢١ ـ ٤٢٥، ٤٨٠ ـ ٤٨٧، ٣١٥) باقتباس من هاينه Heine من قصيدة «العودة للوطن» «Die Heimkehs»:

فهمتنى نادرا

ونادرا فهمتُك، فى كل ما مضى

فقط حين نسقط فى البذاءة

يفهم كل منا الآخر فورا(٢).

يخبرنا فرويد أنها كانت تشير إلى «فانتازيا الطفولة التى اتضح أنها النقطة العقدية المتوسطة فى أفكار الحلم» (V، ٥١٣). إن أبيات هاينه التهكمية المليئة بالحيل الصوتية ليس مرشحة بذاتها للمناقشة، حيث لايوجد لها دور عقدى، تؤديه: إنها جسر يعيدنا إلى الفطنة والتعقيد فيما يدعوه مرتين «نموذجه الرفيع للحلم» His schöne (n) Traum كما تذكر الطبعة المحققة (Gw, II/ III, 424, 484, V, 421, 480)(٣). إنها تنهى الخاتمة الطنانة بتفسير أتيحيت له الفرصة من قبل أن يجعل الكتاب المقدس، **يوليوس قيصر وهنرى الرابع لشكسبير، واللص لشيللر، وفاوست لجوته**، تشارك فى أدوار ثانوية متنوعة(٤) إن بعض الأحداث السعيدة فى التنشئة والتعليم قد جعلت من الممكن بالنسبة لفرويد أن يشيع أحلام وارتباطاً بالأباطرة والأمراء وأبطال الأدب من قاطعى الطريق، وليس هناك خطأ فى اللذة التى يشعر بها حين ينظر إليهم كرفاق، ولكن برغم نخبوية الافتراضات الثقافية عند فرويد، والحركة إلى أعلى التى من المتوقع أن يؤثر بها الأدب على نصه الخاص، فإن صوتا ديموقراطيا قويا يسمع دائما فى تعليقاته على العقل الحالم: يستطيع عمل الحلم أن يستهلك أى شىء فى طريقه، الشعر والثرثرة، الصعاليك والملوك؛ ويستطيع أن يملأ الفراغات بأية «نتف أو رقع» فى متداول اليد.(٥) إن اللاشعور هو النموذج الذى يعمل فى مجتمع تتلاشى فيه الطبقات ولا يتمتع الشعراء فيه بأى امتياز. إلا أن الشعر ذاته لايتعرض للإهانة حين لايلحظ فى سيكولوجيا اللاشعور عند فرويد: إنه بالأحرى صنع، بتعبير Lionel Trilling «جزءا فطريا للمكوّن الحقيقى للعقل.»(٦) إننا لانحتاج إلا نادرا إلى أن نذكر أنفسنا بأن نظريات فرويد العامة عن الأداء العقلى كان لها، بالتركيز المستمر على إنتاج المعنى وتحولاته، تأثير استثنائى مثير على دراسة الشكل الشعرى.

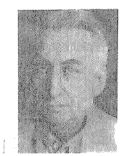
يقتبس فرويد من هاملت الأبيات التالية ويستحسنها: «لا أُجَنّ إلا والريح تتجه شمالا - شمالا - غربا؛ حين تتجه إلى الجنوب أعرف

الصقر من المنشار، (V، ٤٤٤)(٧) لماذا لاتشبه، إلى حدٍّ ما، أكثر الأحلام جنوناً الأمير ذاته فى جنونه الزائف، ونكتفى بإخفاء معناها الحقيقى تحت «عباءة من الفطنة والغموض»؟ يعود بنا نص شكسبير، كما هو الحال بالنسبة لنص هاينه وكثير من النصوص المقتبسة عن آخرين فى تفسير الأحلام، إلى الوراء، إلى العالم الدلالى الثابت الذى قد يبدو للوهله الأولى أن سطحه اللفظى الطيّار يسعى إلى التدمير. استمع بإمعان إلى الحديث الجنونى لهاملت تسمع صوت الحكمة الشاملة. وفى المقابل، يطمح لاكان إلى الجنون مع هاملت وإلى أن يكون واعيا بجمعيته ككاتب، سواء كان ذلك بتقليد نصوص الأدب التى يقتبسها أم بالاستخفاف بها. وبينما يتحكم فرويد تماما فى القدرة النصية لاقتباساته، يناضل لاكان لتحرير تلك القدرة من جديد، استجابة لأكثر مبادئ التحليل النفسى صرامة. وحين يكتب لاكان فى أعقاب فرويد عن التباس اللغة الطبيعية، وعن الكلمات بوصفها «نقاطا عقدية»؛ تحتل استعانته بالأدب فى واحدة من تلميحاته العديدة أو فى عدد منها موقعا بارزا، كما لو أن الأدب وحده يمكن أن يقدم لتلك المناقشة الاكتمال والقيمة الضروريين:

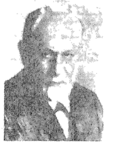
إن الكلمة ليست علامة ولكنها عقدة دالة. وحين أتفوه بكلمة «ستارة rideau»، مثلا، فإنها تدل طبقا للعرف على موضوع قد يتنوع بطرق لاتحصى طبقا للغاية التى يدركها بها العامل أو التاجر أو النقّاش أو عالم النفس الجشتالتى، فهى عمل، أو قيمة تبادلية، أو مشهد ملوّن، أو بنية مكانية، بالإضافة إلى أنها استعاريا ستارة من الأشجار؛ وجناسا خرير ماء [rides] وضحك [ris]، ويستطيع صديقى Leiris أن يعالج هذه الألعاب اللغوية الغامضة أفضل من معالجتى لها. إنها حدود واقعى المقدر لى، أو شاشة تأملى فى الحجرة التى أنزل فيها مُصادفة. إنها بمعجزةٍ فضاء يطل على اللانهائى، أو المجهول على العتبة، أو رحيل



لاكان



بارت



فرويد

شخص وحيد فى الصباح. إنها بالوسوسة الحركة التى تدل على وجود أجريبين Agrippine فى مجلس الامبراطور أو تحديق مدام دى كاستليه Mme de Chasteller ولوسيان لوين Lucien Leuwen يتراجع. وهى خطأ بولونيس Poloniun الذى أصطدم به: «فأر! فأر! فأر ضخم!» وهى دهشةٌ صرخةٌ تعبّر عن نفاد صبرى أو كلمة تعبر عن ضجرى فى فاصل من اللهو. ستارة! إنها أخيرا كمعنى صورة ذهنية لمعنى، يجب إزاحة النقاب عنه حتى نستطيع اكتشافه(٨).

وفى فقرة من «مقال عن أسباب الذهان Props sur la causalité psychique»، (١٩٤٦)، يصل الهجوم العنيف على بعض النظريات العضوية عن الذهان إلى ذروته الأولى. وفى مواجهة الذين سعوا إلى تهميش العمليات العقلية «للمجنون»، والذين استخدموا مفاهيم هزيلة عن «الحقيقة» لإدانة العقول الخاطئة للمجانين، أكد لاكان من جديد على أهمية تلك العمليات كموضوع للبحث العلمى عموما. سواء كانت عاقلة أم مجنونة، طبيعية أم مرضية. والعامل الحاسم هو أن أنصار النظريات العضوية يتجاهلون باختيارهم أن الجنون، مهما تكن مصادره، طريقة من طرق التعبير عن المعنى: «إن ظاهرة الجنون لاتنفصل عن مشكلة الدلالة بالنسبة للكائن عموما، أى عن اللغة بالنسبة للإنسان»(١٦٦). ويرى لاكان أن أفضل ما يمكن أن يقوم به دارسو العقل الإنسانى ممن يأملون فى السيطرة على «مشكلة المعنى» هو التدريب على دراسة الأدب. لأن الأدب يعرض الوسط اللغوى الصعب الذى ينتج فيه المعنى ويمسرحه. وبينما يسعى الإكلينيكيون الذين يهاجمهم لاكان إلى تقويض الخطاب الذهانى بالتقليل من شأنه، يسعى لاكان، الرجوع إلى الحقل الخصب للمعنى الأدبى، إلى أن يعيد إلى هذا الخطاب التحديد المتعدد العوامل كشرط لامفر منه.

لاكـــان والأدب

إن لاكـان يبعث بولونيس قرب نهاية الفـقرة السابقـة، ولكنه كان فى البداية أمـام هاملت من نوع ردىء ـ بمزاجـه الكئـيب، ودعاباته اللفظية، وفيض خطبته العنيفة.(٩) إن العقدة الدالة التى تحلها هذه الخطبة وتعيد عـقدها ـ كلمـة «ستارة» ـ هى، كمـا نتـوقع، مثـال اختير «بصورة عشوائية»، وهو مثـال معقد تعقيدا خاصا مما أتاح للاكـــان أن يتـجول فـى تداعيـات سـريعـة بين الصناعـة والتـجارة والفن والجنس والسيـاسـة والعلوم السيكولوجية.

إن «الأدب» يوجـد فى شكلين أسـاسـيين، إنه فى الأول منها سجل للاستـعـارات والصـور والتـأثيرات اللغوية المبهـمـة(١٠) والمشـاهد المؤثرة التى قـد يعـتـمـد عليـهـا الكتّاب والمتـحـدثون إذا أرادوا. وهذه المواد تكتـسب هنا المشاهد المؤثرة اهتماما خـاصا ـ ليس لأن صدى بعضهـا يتردد مع بريتـانيكوس، ولوسـيـان لوين، وهاملت، فى تعقـيدات العاطفة الجنسية والسياسية ولكن لأن بحث لاكــان يقدم عموما تلميحـات أخرى حـافزة حين يسـتدعى أبيات أجـريبين -Agrip pine الشهيرة:

كلا، كلا، ولّى شباب نيرون؛

انتقلت إلى عبادة البلاط،

حين اعتمد على فى إدارة الدولة

حين أمرت بانعقاد مجلس الشيوخ هنا

وحين تواريت خلف الستار،

كـانت روح تقـرر مـصـيـر الجـسـد الهائل(١١) (L.I)

يواصل لاكـان لعبة البدائل التى نشأت عن كلمة «ستارة Rideau»، ويعـرض أول الشـعـارات الثـلاثة لتـدريب زائف للقـوة السيـاسية ويتنبأ بذلك المفهوم للمعنى الذى تنتهى به الفقرة بوصفه كشفا مستمرا(١٢). لكن ممارس الطب النفسى والتحليل النفسى، مثلما يلح لاكان على تذكيرنا فى هذا البحث وفـى كـتـابات، لهم سياساتهم أيضا، وأنماط الولاء المتـغـير، وصـراعـاتهم على التـركـة، مكائدهم، ونزاعاتهم، وأحـلافهم السرية. إن راسين فى إمبراطور روما يقدم محترفى العلاج فى صـورة ذاتية سـاخرة وجـارحـة. وبالمثل، تضـيف فنتـازيا لاكـــان عـــن بولونيوس القـاتل،وأدائه المشـحـون لصـرخـة هاملت «فأر، فأر»، بعدا آخر للكوميديا السوداء من السيـاق السيـاسى المبـاشـر للبـحث ككل: تمثل مـعظم المناقـشـة هجـومـا ينصب على مشاعر هنرى إى Henri Ey، وهو معلم سابق للاكان، وأستاذ بارع فى الطب النفسى الفرنسى ورجل له كثير من الكلمات المؤثرة. وتقدم فقرة ستاندال التى يشير إليها لاكـان، بالإضافة إلى احتوائها على الستارة المطلوبة والشخـصـيـة السيـاسيـة الخـفـيـة (إن مـدام دى كاستليه «شديدة الحنق»، كمـا قيل للوسـيان المرتبك بعد بضع صفحات)، إشارة متطورة واضحة عن أسلوب لاكان الأدبى والمهنى:

أغلقت السـيـدة الشـابة نافـذتهـا ونظرت نصف مـخـتـفـيـة وراء سـتـارة من الموسلين المطرز على شباكها. ربما كـانت فى الرابعة والعشرين أو الخامسة والعشرين من العمر. رأى لوسيان فى عينيها تعبيرا عن الوحدة ؛ هل كـان تعبيـرا عن السـخـرية والبـغض، أم أنهـا مـجـرد شـابة تنزع إلى رؤية الأشـيـاء بهدف التسلية؟(١٣).

وقـد استطاع المستـمـعـون الأصليـون لـ «مقال أسبـاب الذهان» أن يطرحـوا بسـهـولة سؤال لوسيان عن أسلوب لاكـان الغامض والمثـيـر للنقاش. لأنه كـان أسلوباً لعب فـيـه الحنق والطيش ومايدعوه هو ذاته «سخـرية» لاشك أنها مـحفوفة بـالمخاطر،(١٦٠)(١٤) دورا بدا لعدد كبيـر من معاصريه أنه غيـر مناسب وغير مهنى.

يظهر عدد كبير من الكتّاب فى مواضع أخـرى من بـحث لاكـــان منـهـم فـونتـيـه وفـولبيـر وشيللر وموليير ومونتينى وأفـــلاطـون. إن كل واحـد منهم، بمفرده، يضـاعـف المعـانى الموضـعـيـة فى خطاب لاكـان ويمدُه بالعقد. ولكن موكبا من الكتّاب يتـحـركـون فى النص حـركة سريعة، وتنشأ بينهم فى حركتهم علاقات لاتاريخية، يخلق فى المناقـشـة تيـارات من التـداعى قـوية ومتداخلة ولديها درس جديد بأن نتعلمه. إن لعبة التداعى بين كتّاب سابقين، وبين فقرات مجموعة من نصوص سابقة، تدل، ضمن أشياء أخرى، على مسئولية أخلاقية شاقة يفـترضها المنظّر التحليلى ويتحملها: صار الوصى على ما دعاه لاكان فيما بعد «النظام الرمزى»، والداعم لتعقيد وإدراك ذاتى حرج فى علم سـيكولوجى. وفـى خـدمــة هذه الأهداف، صار التراث الأدبى ـ واستمر فى أبحـاث لاكــان فى الخمسينيات ـ مخزنا لاينضب للوى نصية أو «نقاط عقدية».

ذكرت فيما سبق أن ثمة دورين للأدب، الثانى هو: أن كتابات لاكـان تسعى إلى أن تكون مـاتشـاهده، وتنبثق مـزهرة من تـأمل زهور البـلاغـة Fleurs de rhétorique عند الرجال الآخرين. إنه يضغط هنا «كتابيا» ضغطا استثنائيا على بعض الصور البلاغية فى تنظيم أفكاره قبل أن يبدأ فى اسـتـخـدام المصطلحات التقنية الكلاسيكية بفترة طويلة فى تعليقاته على «بلاغة اللاشعور وقبل أن يـدعـى أن كـوينتـيليـانوس Quintilian [ماركوس فابيوس كوينتيليانوس: بـلاغـى رومـانـى عـاش فـى القـرن الأول الميـلادى وألف رسالة عن البلاغة] هو سلفه الفكرى وعرّابه(١٥). إن لاكـان يبدع ضد المبادئ الفظة عن الالتزام والتسلسل -enchaine ment التى من المتوقع أن ينظر إليها المنظّر التـحليلى نظرة عـادية، لازمةً اسـتـهـلاليـة

(C'est par.. C'estpar...) تنأى بنصه عن البعد الزمانى للمناقشة المترابطة ولكنه لا يلغى إحدى النتائج المنطقية المتوقعة لمجرد أن يضفى على نصه حركة خاصة به تدفعه إلى الأمام. والتكرار الاستهلالى anaph-ora، وهو أبسط الأنساق اللغوية وربما أكثرها شيوعا، يطوّر هنا جوهره الخاص وطاقته المنطقية المضادة، بالإضافة إلى أنه يدفع القارئ برفق بعيدا عن افتتاحية الجملة إلى جوهر الافتراض. ويلعب لاكان بحرف الجر «par» بطريقة تشبه إلى حد ما طريقة رامبو فى اللعب بحرف الجر «a» فى قصيدة «إخلاص» Dévotion، (A ma soeur... ce soir á circeto... A tout prix»). ومن الكلمات التى تعقب «par»، مثال exemple، عرف con-vention، استعارة métaphore، نكتة calembour، مرسوم décret، فرصة accassion، معجزة Mir-acle، مخالطة hantise، نداء inter-jection وتخضع لسمة تركيبية متكررة من نوع يستخدم غالبا لخلق مظهر من مظاهر التكافؤ بين مصطلحات قد تبدو متباينة بدون ذلك. لكن الوثبات والانحرافات بين الفصائل المنطقية تأتى فى هذه السلسلة مفاجئة بدرجة تجعل التركيب لايستطيع أن يتحكم فيها بمفرده. ومن جديد تلفت عبارات لاكان المتضاربة الأنظار إلى الأجزاء الأكثر ارتباطا بالعرف فى فرضياته. ولذا يتماس هنا تماسا لحظيا، فى اللعب بين الافتتاحيات، النظام الاجتماعى مع النظام الإلهى («عرف» - «معجزة»)، والبنيات اللغوية مع الأفعال الذهنية («استعارة» - «سهو» «méprise»)، والفوضى مع الالتزام بالقانون («نكتة» - «مرسوم»)، والإدراك المشتت مع الإبانة الدقيقة («مخالطة» - «نداء»)، والضرورة مع الظروف («مرسوم» - «فرصة». وهنا تكتسب القدرة الدلالية لتلك العبارات الجاهزة («صدفة» Par occa-sion»، «بمعجزة par miracle») اندفاعا جديدا عن طريق العدوى. وباستخدام مصطلحات لتمييز مألوف فى علم البلاغة، قد نصف هذه العملية - كانت فى عام ١٩٤٦ جديدة على التحليل النفسى، ولم تكن جديدة على الأدب - ونقول: صارت **الأنساق اللغوية** schemata verborum مكانا متميزا لصور الحكمة Figurae sen-tentiarum. وقد تم تطويع النمط التركيبى الذى يهيئ القارئ لانبثاق فكرة جديدة بحيث يحق له أن يكون منبعا للأفكار.

إن تفجير **لاكان** لكلمة «ستارة Ri-deau»، ينتهى بأسلوب واع بمكر en abyme: هل ثمة طريقة لإزالة هذا الكتالوج المكتظ بالستائر من المشهد أفضل من أن نسدل عليه... الستارة؟ ويبدو أن مثل هذه التأثيرات «الأدبية، التى تتراكم بكثافة تشغل،» مع التلميح الذى ناقشته منذ برهة، مناطق كاملة فى أعمال لاكان تحت علامة الأدب littérature وتعطى أى دارس لتلك الأعمال إحساسا خاصا بالتميز المهنى إذا كان يتمتع بخلفية أدبية بالإضافة إلى الخلفية التحليلية أو الفلسفية. وسوف أبرهن فيما بعد على أن مسوّغ «الأدب اللاكانى» محدد بصرامة. وسأقدم قبل ذلك باختصار بعض الطرق الأخرى التى يطرى لاكان بها الأديب ويسعى إلى كسب إطرائه وتجعله يبدو، وهو يستنبط نظريته، أنه يمجد التحليل النفسى والأدب تمجيدا مشتركا.

إن «دارس الأدب» - لو سمح لى أن أختصر العدد الهائل من الذين ينشغلون بالدراسة النظامية للأدب - سيجد أنه فى حاجة إلى سنوات طويلة إذا اختار أن يفحص كتابات: وأمام صائد المصادر ودارس أنساب الأفكار وعالم الأصالة المجادل مهام عديدة.. وبالإضافة إلى العدد الهائل من أسلاف **لاكان** المشهورين، يوجد عدد لايحصى من **اللاكانيين قبل لاكان** - الكتّاب الذين توقعوا بطريقة من الطرق جانبا من جوانب نظامه. وقد نكتشف، مثلا، إذا تأملنا «مقال حول أسباب الذهان» مرة أخرى أن أحد الآراء الأساسية التى كافح لاكان من أجلها - الجنون متأصل فى تفكير الإنسان، والعلماء العقليون الذين يكرون هذه الحقيقة يتصرفون بمعنى (آخر) «بشكل جنونى» - قد عبر عنه **باسكال** بدقة لامثيل لها، فى أفكار Pensées«إن البشر مجانين بالضرورة لدرجة تجعلهم يدعون أنهم مجانين بنوع آخر من الجنون ينفى عنهم الجنون»(١٦) ويمكن أيضا العثور على مفهوم **لاكان (وفرويد)** عن الكلمة بوصفها «عقدة» دالة فى رسالة **جرسيان** Graciánالدقة **وفن الإبداع** Agudeza y arte de in-genio (١٦٤٨): «إن الكلمة تشبه الهيدرا الصاخبة لأنها، بالإضافة إلى دلالتها الخاصة والمباشرة، ينبثق منها، إذا قطّعها المرء أو بعثرها، معنى دقيق واضح لكل مقطع، وتصور لكل نبرة»(١٧) ويظهر الكاتبان بالاسم فى أبحاث تالية: اقتبس **لاكان الفكرة** Pensée ذاتها فى «**الوظيفة والمجال** Fonction et champ»(٢٨٣) وأثنى على **باسكال** فى «سؤال أولى عن علاج محتمل للذهان» D'une question préliminaire á tout traitement poss ible de la psychose» (٥٧٦) لأنه عزل مفهوم «الذهان الاجتماعى». ويلخص حدثا من الناقد Elcriticón فى «وظائف التحليل النفسى فى علم الجريمة Fonction de la psychanalyse en criminologie» (١٤٧)، بينما رحب فى «**الشئ الفرويدى** La Chose Freu-dienne» **بجرسيان ولارو شفوكو ونيتشه وفرويد** بوصفهم جسدا سماويا فى تراث: الأخلاقيين الأوروبيين(٤٠٧).

إننا لانعرف مقدار ما كان يدين به **لاكان لجرسيان وباسكال فى عام ١٩٤٦**، ولايوجد أساس معقول نعرف به تأثيرهما، إن كان لهما تأثير، على أبحاثه. إن إجابة هذه الأسئلة المفردة لاتلقى، بحال من الأحوال، ضوءا على أصول النظرية التحليلية، أو ترابطها، أو قدرتها التفسيرية،

وهذا لا يعنى أن دارس الأدب لاينجز سوى المهام الحقيرة. وتأخذنا الأسئلة العامة عن العلاقة النصية بين المفكرين الأحداث وأسلافهم، حتى لو صيغت فى لغة التناقض الساذج بين التشابه العرضى والانتحال المتعمد، إلى مايمكن أن ندعوه دراما المديونية. إن التحليل النفسى، بالطبع، هو بكل دقة نظرية عن المديونية، أو «التأخر belatedness» - إنها حتى اليوم النظرية الوحيدة عن الذات التى لها القدرة على التحليق - وفى الوقت نفسه يؤدى، فى تاريخه السياسى، تلك الدراما فى سلسلة من الأحداث الرهيبة. تنتشر فى نص كتابات، كما هو الحال فى نص تفسير الأحلام، تساؤلات قلقة من قبيل «كم من الأسلاف يمكن أن أسمح لنفسى بهم؟» و «إلى أى حد يمكن أن أتيح لهم وجودا طيبا؟» عدد هائل (أو بصورة رائعة) وتكون قصتى حكاية قديمة. أو عدد ضئيل وهنا تبدو القضايا التى أثيرها وكأنها لاتتمتع بقداسة القدم لتكون جديرة بأن ننظر إليها باهتمام كبير. إن دارس الأدب، كما تبين أعمال هارولد بلوم فى إسهاب رائع، فى وضع يجعله يستطيع تحديد صوت المنافسين لفرويد تحت الكتالوج اللطيف للمبادئ القديمة والحديثة للأحلام التى يبدأ بها تفسير الأحلام؛ وفهم الآلام الخاصة لمفكر يأمل أن يكون نقطة التقاء أفكار فرويد وسوسير وهيجل، ويأمل مع ذلك أن يبقى حرا إلى الأبد وينأى بنفسه عن وصمة الاشتقاقية أو الانتقائية.

ثمة مهمة أخرى طويلة الأمد تنتظر دارس الأدب الذى يتمتع بالكفاءة كمؤرخ للفكر وبالمهارة فى تحليل النصوص تحليلا نقديا. وهذه المهمة، التى لم تقع حتى الآن عموما إلا فى أيد تفتقر إلى المهارة، هى وصف أسلوب لاكان النثرى وتحليليه. إن أسلوبه، «المثير للوهلة الأولى» بالنسبة لمعظم القراء، طبقا لرأى جورج مونى[١٨] Geórges Mounin، نظر إليه غالبا كإساءة لبعض مبادئ اللياقة غير المدونة فى العلوم الإنسانية، وكرست معظم المناقشات المفترض أنها أسلوبية عن كتابات لاكان لتعزيز تلك المبادئ ضد إى هجوم آخر إلا أن انعدام اللياقة بمقياس لاكان يكون له أسلاف ويكون قابلا للتحليل بمجرد إدراكه من المنظور الذى يقدمه تاريخ النثر الأوروبى. ولايزال اللاتناسق والغموض والغرور فى كتابات لاكان، تصدم بقوة بعض المعلقين الذين بحثوا فيها وفشلوا فى العثور على النثرية اللطيفة التى اعتادوا أن يجدوها فى الدوريات العالمية للتحليل النفسى، تبدو فى الحقيقة وكأنها ناجية من العالم المفقود للتأنق الغزير. وتحتوى الفقرة التالية من «تدمير الذات وجدل الرغبة فى اللاشعور الفرويدى Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien»، (١٩٦٠) على صورة دقيقة مشتقة من عبارة فرويد «حيث كانت الهو، ستكون الأنا، Wo Es war, soll Ich werden»، (١٩).

بيان يتهم نفسه، عبارة تتبرأ من نفسها، جهل يبدد نفسه، فرصة تتضيع نفسها، ماذا يبقى هنا سوى آثار ما يجب أن يكون ليهجر الكينونة؟

يقدم لنا حلم يصفه فرويد فى «تأملات فى مبدأى الوظيفة العقلية»، بكل الشفقة التى تستثيرها صورة أب ميت يعود شبحا محاصرا، الجملة التالية: «لم يكن يعرف أنه كان ميتا».

تناولت من قبل الذريعة التى تقدمها هذه الجملة لتوضيح علاقة الذات بالدال: - إنها علاقة تتجسد فى بيان (énonciation): يهتز بالتردد الذى يرتد إليه من عبارته (énoncé) الخاصة.

إذا كانت صورة الأب الميت لاتنجو إلا لأن أحدا لم يخبره بالحقيقة التى لايدركها، إذن ماذا يمكن أن نقول عن ضمير المتكلم الذى يعتمد عليه هذا الداجى؟

لم يكن يعرف... أكثر وكان عليه أن يعرف. أوه! نأمل ألا يحدث هذا أبدا! بدل أن أجعله يعرف، أموت. وهكذا أكون هناك، هناك حيث كان: من عرف إذن، أننى كنت ميتا؟

كينونة اللاكينونة، أى كيف آتى كذات إلى المشهد، مقترنا بالتشوش المضاعف لناج حقيقى، تشوش ينتهى بمعرفة الذات، وخطاب يعزز فيه الموت وجوده[٢٠] (٨٠١ - ٨٠٢)

إن عبارة «حيث كانت الهو... Wo Es war»، تخصّب هنا بالتهجين بفرضية أن «أباه مات حقا، ودون أن يعرف فى مقال فرويد، تأملات فى مبدأى الوظيفة العقلية، (١٩١١) (X، ٢٢٥)،[٢١] وتكتسب الأشكال الهجينية المنبثقة عنهما بعض الآثار الهيجلية المكملة.

وقد يبدو فى البداية أن صفقة آمنة يمكن أن تتحقق على أساس هذه الفقرات بمجرد فحص «المصادر» الفرويدية والهيجلية، خاصة إذا كان البحث عموما يطور مفهوما لرغبة تدمج اشتهاء Begierde هيجل ورغبة Wunsch فرويد. وبينما يقتبس لاكان من فرويد بدقة، فإن فينومينولوجيا هيجل يؤثر تأثيرا خفيا ومستمرا على نصه. ويمكن أن ننظر، مثلا، إلى جملته الأخيرة - «خطاب يعزز فيه الموت وجوده» - بوصفها تذكيرا مضاعفا بالفينو مينو لوجيا. إنها تذكرنا بكلام هيجل عن الموت، كما فى الفقرة التالية:

إن حياة الروح ليست الحياة التى تجعل من الموت وتحفظ نفسها بعيدا عن الدمار،

ولكنها بالأحرى الحياة التى تتحمله وتبقى فيه. إنها لاتكتسب حقيقتها إلا حين تجد ذاتها فى التمزيق التام.(٢٢)

وتذكرنا بكلام **هيجل** عن حتمية القوة العامة للغة الإنسانية:

إنهم يعنون «هذه» الورقة الصغيرة التى أكتب - أو بالأحرى التى كتبت - عليها «هذه»؛ لكن ما يعنونه غير مايقولونه. إذا أرادوا بالفعل أن **يقولوا** «هذه» الورقة الصغيرة التى يعنونها، إذا أرادوا أن يقولها، فهذا مستحيل، لأن هذه الحسية التى يعنونها **لايمكن الوصول إليها باللغة**، التى تنتمى إلى الشعور، أى إلى ذلك العام الأصيل(٢٣).

إنها قد كُفنتْ واكتسبت طرازا جديدا فى التمثيل **اللاكانى** المميز للذات الإنسانية المنقسمة: الذات («أنا أشبه ذاتا Je comme sujet»)، التى هى أثر من آثار اللغة، أو حدث فيها، وهى بتلك الصفة تشبه شبح الموت بقدر ماتشبه «السروح» فى تعليق **هيجل**، إن **هيجل** يقدم بصورة رائعة لتذكير التحليل النفسى بدقة! إدراكاته التراجيدية الأولى وكثافتها.

إن **لاكان**، بالتناوب، سيد لخادمين وخادم لسيدين فى الديالوج الذى يرسخه بين **فرويد وهيجل**. وقد ينظر عموما إلى إلحاحه فى اللعب على «ضمير المتكلم Je» فى الفقرة بوصفه مراوغة بين الأنا **الفرويدية** («Das Ich») و«الأنا Ich» الناطقة التى يمسرح بها **هيجل** غالبا للشعور الذاتى. وهنا تبدو الأنا **الفرويدية** فى دورها المألوف كخصم مجادل: الأنا ميتة وتأبى أن تعترف بموتها؛ ويجب إقناعها بموتها («Que Je meure») وبالتفكير الضلالى الذى ازدهرت عليه؛ وقد لاتبعث إلا بشروط الإذعان المحفوفة بالمخاطر(٢٤)، وفى عملية الإقناع تصير الأداة المتحركة جدليا، أى «الأنا Ich» **الهيجلية** حليف **لاكان** ضد الأنا الخاملة والمغترية فى تراث التحليل النفسى. ويرى **هيجل** أن «ضمير المتكلم I» الناطق لايستطيع الهروب من قدر «قطعة الورق» المنطوقة:

يسمع «ضمير المتكلم» الذى يعبر عن نفسه أو يدرك؛ إنها عدوى مر منها مباشرة إلى الانجسام مع أولئك الذين يمثل لهم وجودا حقيقيا، وهو شعور ذاتى عام. إن **إدراكه أو سماعه يعنى أن وجوده الحقيقى** يضمحل؛ إن آخريته -its oth erness ترد إلى ذاتها؛ وهذا هو وجوده الحقيقى: أى بوصفه الآن شعورا ذاتيا، وبوصفه وجودا حقيقيا، إنه **ليس** وجودا حقيقيا، و**يكون** وجودا حقيقيا فى هذا التلاشى [und eben dib ist sein Da-seyn, als selbsbewubtes Jetzt, wie es da ist, nicht da zu seyn, und durch dib Verschwinden da zu seyn](٢٥).

وقد نحدس بأن الجدل بين التلاشى والظهور من جديد، وبين الوجود الحقيقى والوجود الزائف، فى مثل هذه الفقرات أثر على **لاكان** لا لأنه كان يتماس معه فلسفيا ولكن لأنه، أيضا، حفظ فى أنماط تركيبية «جدلية لاذعة». وقد يبدو، باقتفاء ما خلفته صدمات إنجاز **هيجل الأسلوبى** فى كتابات **لاكان**، أننا نقبض بقوة على هذه الفقرة من «تدمير الذات Subersian du sujet»، لنتأمل، مثلا، كلمات **هيجل الختامية**، والنص الأصلى الذى اقتبست عنه أيضا. إن مراحل الجدل التى قسِّمت بسهولة بين جمل منفصلة، فى موضع آخر من **الفينومينولوچيا**، تقدم هنا، غالبا، كأعضاء لفرضية واحدة معقدة يتبادلون الاعتماد. وبمجرد قراءة الجملة تستعير، على الأقل، الأمور التى قد يعتقد أنها تقتصر على التبادل - سواء كانت موجودة أم غير موجودة، حاضرة أم غائبة - من نحوها مظهرا لضرورة تبادلية. إن البنية التركيبية هنا لا تقدم دفاعا منطقيا ولكنها تقدم دفاعا دراميا عن عملية المناقشة التى يقوم بها الجدلى. وثمة تكيف مماثل بين المناقشة والتركيب فى سؤال **لاكان** «ماذا يبقى هنا سوى آثار ما يجب أن يكون ليهجر الكينونة؟»، وبالطبع ليس علينا إلا أن ننظر إلى الكلام اليومى لنجد أمثلة تركيبية شبيهة تؤدى بعض أغراض الإقناع من هذا النوع. ويزخر الأدب الخيالى بجمل، كما تفعل جمل **لاكان**، يستحيل فيها الفصل بين الحى والمائت:

دائما، فى كل ساعة، هكذا بلا انقطاع على حياتى أن تنتهى، وتبدأ فى هذا الموت العائش سدى(٢٦).

سكيف: الطليق، ٢٦٧

عالم موت، باللعنة

خلق الرب الشرّ، لأن الشر حسن بمفرده حيث تموت الحياة كلها، يعيش الموت، وتنسل الطبيعة.

ضالة كل الأشياء المهولة والمذهلة....

ميلتون: الفردوس المفقود، II، ٦٢٢ - ٦٢٥.

كانت البسمه على فمك أمْوتُ شىء

حية بما يكفى أن يكون لها قوة أن تموت...

هاردى، أنغام محايدة،

إلا أنه رغم حقيقة أن مثل هذه التأثيرات التركيبية - التى أتاحت للاكينونة أن تضع بصمات متنوعة على الكينونة حتى ترى وتسمع فى الخطاب - كانت متاحة أمام **لاكان** بدون اللجوء إلى **هيجل**، إلا أن الدرس الأسلوبى فى **الفينومينولوچيا** كان شيقا للغاية. كان هنا، كتابا صوّر الموت العائش والحياة المائتة كموضوعين أصيلين بالنسبة للشعور الإنسانى وكان تركيب جمله فنّا تصويريا متحركا لشعور يمكن القبض عليه بسهولة؛ إنه كتاب لم يبدأ بنفسه عن الغموض والتعويذ فى السعى وراء أهدافه الفلسفية؛ وقد بدا كأنه يتنبأ فى وضوح استثنائى بدرس أساسى من دروس التحليل النفسى: إن فهم الإنسانى لنفسه self تلفيق

مـضطرب، ولد تحت ضـغط الآخـرين والآخرية التى لايمكن اقتلاعـهـا أى تحت ضغط الشفرة الاجتماعية والعرف المجسّد.

إلى أين يأخذنا **هيـجل**، سواء كمصدر للمفاهيم أو كتأثير أسلوبى، فى فهم كيف نقرأ كتابات؟ أعتقد أنه يأخذنا بعيدا شرط أن نتأمل مقاومات **لاكان** فى تراز مع حماسه. إن **لاكـان** يستخدم مجموعة من الحيل البلاغية ليعزل «تأثير **هيـجل**» فى كتاباته ويحبطها ويتبرأ من اللولبية الجدلية العليا التى تقترب بها الروح، فى الفيدوميدولوجيا، من واقع المعرفة المطلقة.(٢٧) وتتضمن الفقرة التى ناقشتها أقوالا مأثورة وشبه توراتية بينها روابط عليّة قليلة وواهيـــة. إن الحـــذف والإضـافـة واللعب بالكلمـات والمفـارقـة والالتباس تجعل الأنظار تركز على كل فقرة من هذه الفقرات وحدة مفردة من وحدات المعنى، وقد تخلق بعض الكلمات المتكررة (أو أشباهها ومرادفاتها) نمطا مضطربا من الروابط الجانبيـة بين الوحـدات: سـقـوط الكينونة choir de l'étre ـ **فقيد** dé-fint ـ **موت** mort ـ **ليتنى أموت** que J'étais mort ـ **كنت ميتا** Je meure ـ **المـوت** la mort..... إلخ. إن علامات التعجب وعلامات الاستفهام والتركيب غير المتسق و «الأسئلة» التى تصدر عن عوامل ذهنية مجسدة ولا تنتهى بعلامات الاستفهام تضـيف تشويشا فى سـير المناقشـة ـ وفى الحركة إلى أعلى وهى حركة محبطة تماما؛ وتظهر العبارات المأثورة فجأة وبدون حافز على ما يبدو. وتستخدم هنا حيل «أعنى تلك التى نتوقع ألا يكون لهـا أكـثـر من وظيـفـة توضـيـحـيـة طارئة فى الخطاب النظرى» بكثافة حتى إنها تسود افـتـتـاحـيـة النص وتعرض عملية السعى وراء المعنى لمنعطفات وإعاقات لا تنتهى. وهذه الحيل هى الأدوات المتاحة لنا لمواكبة التفكير فى غياب كل من المناقشة المدعمة والجمل المدمجة المسهبة فى الأسلوب **الهيجلى** (أو أى أسلوب آخر). إن تفكيرنا يحدث بصورة متقطعة، فى وسط

لاكـــان والأدب

لفظى مـشـوش وثاقب وحـافل بالحكم. وقـد يوصف نثر من هذا النوع بأنه «باروكى Ba-roque»، ويبـدو البـاروكى فى تعـريـف للمصطلح أدق بكثير مما يستخدمه المعلقون على أعمال **لاكان** أولئك الذين يكثرون من استخدامه أن يبدو جديرا بالاهتمام.

تحـدث **مـوريس كـرول** Morris Croll فى مـقـالـه الريادى الرائع عن «الأسلوب البـاروكى فى النثـر Baroque style in prosen»، بتمجيد له مبرراته عن حـركـة جـديدة فى النثـر الأدبى فى أوروبا يرى أنها بلغت ذروتها حوالى عام ١٦٣٠.

ازدرت [الحركة] الرضا والدماثة والوفرة والخواء والسهولة، وتعرضت أحيانا لتأثير التحريف والالتباس لتتجنب هذه الصفات، التى لم تكن ترى أنها أخطاء دائما. وفضلت الأشكال التى تعبر عن طاقة العقول وجهدها فى السعى إلى الحـقـيـقـة على الأشكال التى تعبر عن الإحساس القانع بامتلاك المتعة، ولم يكن هذا بدون رماد وحرارة. وباختصار، صـار مـوضـوع الفن هو تحـركـات الأرواح لاسكونها.

ومن الفـقـرات التى اخـتـيـرت لتـوضـيح «الأسلوب المقتضب Curt style، أو stile coupe، كتب كرول:

إنهم لايتحركون حركة منطقية يقولون فى النهـاية مـا كـانوا عليـه فى البـداية. إن تطورهم كله باتجاه تحقق خيالى أكثر حيوية؛ استـعـارة تدور، إذا جـاز التـعـبيـر، لتـعـرض مـخـتلف جـوانبـهـا؛ تبرق أضـواء سلسلة من الاستـعـارات؛ أو تكشف حلقـة من «النقـاط» طاقـة الاسـتـيـعـاب الـفـردى فى عـقل الكاتب(٢٩).

ومع أنه ليس من الدقـة أن نتكلم عن «استعياب فردى» يشق طريقه فى الفقرات الأخيرة التى اقتبستها من **لاكـان**، إلا أن مـلاحظات **كـرول** الاستعارية الثاقبة عن الاهتمام «بالنقطة» والاستعارة اللتين تميزان بوضوح نوع التفكير فى الكتابة «الباروكية» تشجع **لاكـان** على الإنجاز. إنه يتخلى عن لغـة اليـقين الهـادئ التى يخـتـارها غـالبـا زمـلاؤه ومـعـاصـروه فى التـحليل النفـسى للكتابة (حتى حين يعبرون عن شكوكهم) ويستبدل بها لغة شكوكية ساخطة وخطرة. إن كتاباته لايدفعها حـافز إلى أن تكون صعبة وغير مترابطة، ولكن يدفعها حافز، صار أمرا أخلاقيا، إلى أن تكون مدهشة(٣٠).

إذا نظرنـا إلى الكتّاب البـاروكـيين الذين ذكرهم **لاكـان** بالاسم كأسلاف له، نجد أن حماسه **لجرسيان** يماثله حماسه **لجونجورا** ويعادله إلى حد ما: إن تقاليد الكونسبتزمو Conceptismo والكلتيـرنزمـو Cultrr-nismo التى تصـادمت بقـوة هائلة فى إسبانيا فى أوائل القرن السابع عشر تتصادم مرة أخرى فى كتابات **لاكان**(٣١). ويرجع تقـدير **لاكـان** لتقاليد كل من النزعتين إلى الصعوبة التى يشجعان عليها وإلى عدائهما الواضح لرذيلة الفكر عن «الحس السليم». وتتـأرجح الصـعوبة فى يدى **لاكـان** بـين التركيب والصوت، بين المجاز والنسق، بين فكر مغرور وأنسجة لفظية تحتشد بالتلميح إنه ينتمى مزاجيا إلى **سينكا** حين يتعامل مع التركيب، ولكنه يتحول إلى جملة **شيشرون** حين تحـتـاج إليهـا الوصـيـة «قل دائما شيـئا آخـر»(٨٣٧) .(٣٢) وليس علينا بالطبع أن نبالغ فى التركيز على هذه المقارنات، خاصة حين تضـخم تقمص **لاكـان** الذاتى لعباقرة أوروبا الراحلين تضـخيـما سطحيا، دون أن تمسها سخريته المتغلغلة. إن كتابات **لاكـان** ليست جيدة دائما حتى بمعاييره الخاصة غير

المعتادة. إن وسائله المتأنقة تتأثر أحيانا بمجلات الأدب المدرسية وبتصوراته عن مجتمع طلابى مجادل؛ وتقترب توورياته ومواربات من التفاهة أحيانا. إن كوينتليانوس بطل عبر الزمان، نصادفه فى قوائم حماسية من صوره البلاغية فى **كتابات**، ربما يأمل أن يحذر **لاكان** بقائمة من تلك الرذائل التى قد تختفى فى الحيل: ويمكن مقابلة الاكسيزموس accismus، **والكناية، والاستعارة المدهشة، والتهكم، والمجاز المرسل، والإثبات بالنفى عند لاكان**(٤٦٦)، بعد تأمل كتاباته، بالـ -anoi conometon، والـ cacosyntheton، والـ cumulatio، والـ nugatio، والـ periergia، والـ scurra. (٣٣)

وأقل ما يمكن أن يضطلع به دارس الأدب الذى كنت أعد له برنامجا هو تحليل الطرق التى تضل بها كتابة **لاكان**، وتسىء إلى أفكاره، وتفشل فى الوصول إلى المفهوم التحليلى المعقد الذى تطرحه تعاليمه عن الحقيقة vérite.(٣٤) ولكن المهمة الأكبر التى يضطلع بها هذا الدارس، خاصة إذا كان أسلوبيا، هى تحديد نوع الكتابة التى يكتبها **لاكان** والقيام بتحليل تفصيلى لعمليات صناعة المعنى. ولا يمكن لهذا التحليل وحده أن يقدم طريقة لاختبار الترابط فى نظرية **لاكان**. لكن فهم تلك العمليات - والقدرة على إدراك الفرق بين أساليب المناقشة المترابطة منطقيا والمضادة ببراعة للترابط المنطقى - مطلب أساسى لكل من يريد أن يبتكر مجالا من الاختبارات المناسبة لتلك النظرية.

وقد نعتقد أن عملا من هذا النوع يقدم لدارس الأدب ذروة أدواره فى ميدان التحليل النفسى. ولكن قدْ يكون **لاكان** أكثر إغواء. وقد نرى أفكاره عن الأدب والقائمين عليه فى أكثر أشكالها خداعاً فى الفقرة التالية من «الوظيفة والمجال Fonction et champ»، التى نوقشت كثيرا وتنعم الآن بما يشبه الاعتراف:

إن اللاشعور هو ذلك الفصل من تاريخى الذى يتميز بالبياض أو الاستغراق فى الزيف: إنه الفصل الخاضع للرقابة، ولكن من الممكن إعادة اكتشاف الحقيقة؛ إلا أن قدرها ينتقص عادة فى مكان آخر. وبالتحديد:

- فى الآثار: هذا جسدى. أى النواة الهستيرية للعصاب التى تكشف فيها الأعراض الهستيرية بنية اللغة، وتحل شفرتها كنقش يمكن تحطيمه بمجرد اكتشافه دون خسارة تذكر.

- فى الوثائق الأرشيفية: إنها ذكريات طفولتى، مستغلقة كتلك الوثائق حين لا أعرف مصدرها؛

- فى التطور الدلالى: إنه يناظر عائلة الكلمات وقبول المعجم الخاص بى، كما أنه يناظر أسلوبى فى الحياة وشخصيتى؛

- فى التراث، أيضا، وحتى فى الخرافات التى تحمل تاريخى بشكل بطولى؛

- وأخيرا فى البقايا التى تبقى عليها التشوهات اللازمة لربط الفصل الزائف بالفصول التى تحيط به، وسيرسخ تأويلى معناها مرة أخرى.(٣٥)

قد يبدو أسلوب **لاكان** هنا، للوهلة الأولى، تعليميا ساذجا، وكأن السؤال «أين اللاشعور وأين أعثر عليه؟» توقف طويلا ليكون باعثا على الغيظ، ويمكن الإجابة عنه من الآن بمجموعة من الفرضيات المذهبية البسيطة. لكن الفقرة فى الحقيقة تلخيص بارع لبعض الاستعارات **الفرويدية** الأساسية عن اللاشعور، وقد أنجزت بطريقة تجعل **لاكان** قادرا على إبراز تردد متواتر فى تفكير **فرويد**. وقد شكل كل من النظامين الاستعاريين اللذين يضعهما **لاكان** مقابل بعضهما، تقريبا، وهما «الحفرى» و«الدلالى»، مظهرا دقيقا نضج مبكراً فى كتابات **فرويد** السابقة على كتاباته فى التحليل النفسى وقد اعتمد عليها وعدّلها فى مساره التنظيرى.(٣٦)

تحدث **فرويد** كثيرا عن بعض النشاطات الذهنية كالإدراك والكبت والتذكر مستخدما مصطلحات مميزة له ككاتب. ويمكن تمثيل الانتقال من نظام أو مستوى نفسى إلى آخر بسهولة بوصفه عمليات تنتجها خواص الكتابة - الترجمة، النسخ، الطبع، إعادة الطبع، تدوين اسم الناشر، إعادة الصياغة - ويسود اعتقاد بأن المعانى التى تحملها هذه الخواص عرضة للتشويه أثناء النقل. وبينما كانت المستويات النفسية «الأدنى» تتمتع بقدرة كبيرة على التذكر بدرجات متنوعة، كان المستوى الأعلى، الشعور ذاته، سطحاً للكتابة لا يمكن أن تشكل عليه أية آثار دائمة (xix، ٢٣٠) وقدم علم الحفريات آثارا راسخة وقوية كنظام بديل للمعنى إلى جانب، وضد، هذه الرسائل المكتوبة والقابلة للنسخ من جديد بصورة لا تنتهى: برغم مخاطر الدفن والحفر، إلا أن ما وضع فى العقل ذات يوم لايزال موجودا ويمكن استعادته سليما. والفن الكتابى الوحيد الذى احتفظ بقدرته ضمن هذا البعد الحفرى كان فن شامبليون ورفاقه من محلّلى الشفرة - الذين يكتشفون كل المعانى أو كل الأنظمة المنتجة للمعنى من المادة التى تتبقى(٣٧). وإذا تأملنا هذه الخلفية **الفرويدية**، تبدو مناورة **لاكان** فى هذه الفقرة واضحة وضوحا كافيا. وحيث إنه أعاد تفسير موضوعات **فرويد** الحفرية، «آثاره»، بوصفها كائنات لغوية متحركة - كما قد نتوقع - فإن أعمال التفسير التى تتحرك بالقدر نفسه يمكن أن تتلاعب بها بلا حدود. ألا نشهد أحد تصويبات **فرويد** التى تمت على يدى **فرويد** وقد صار **لاكان** خبيرا بارعا فيها؟ ألا يتم الكلام عن النزعة السيموطيقية فى التحليل النفسى للانتصار على النزعة الحفرية؟

أعتقد لا. لأن محاولة **لاكان** المتطرفة لتغطية العمليات الذهنية بغطاء من المجاز اللغوى تؤدى فى الإيقاع الختامى للفقرة الختامية إلى درس تأويلى شديد البساطة: ربما بملء فجوات تفسير واضحة فى المادة، ووضع معابر لفهم محدد، وإعادة ترسيخ غزارة أصيلة فى المعنى، إن الطريقة

الحفرية، التى أُنكرتْ على السطح الاستعارى لهـذا الابتـهـال، سلكت بصـورة مناسـبـة: غـاصت تحت السطح وتسلمت. وطبـقـا لهـذا يحـمل تعليق لاكـــان على الرقابة إيحـاء خـاصـا. ويلمح بالطبع إلى مـقـارنة فــرويد الرائعة بين بعض القـوى الذهنيـة الكابحـة والرقابة الروسية، التى تغلبت عليها بعض الصحف الأجنبية ونجحت فى عبور الحدود (I، ٢٧٣، II، ٥٢٩) ولا يؤثر بصـــورة جوهرية على قوة تعليق فرويد. كان «فصل» اللاشعور مكتملا ومترابطاً قبل أن تطبق عليه أداة الرقيب الجوفاء، وسيعود مكتملا ومترابطاً من جديد، بمجرد رفع الرقابة عنه وقد بين دريـدا الصعوبات التى قد تنشأ إذا تم تعقب الاسـتـعـارات «السيـمـوطيـقـيـة» فى التـحـليل النفـسى بصـورة ناقـصـة. إنه يكتب عن الطبقات Layers فى «ثنايا الكتابة السرية» لفرويد (xix، ٢٢٧ ـ ٢٣٢). وفى نماذجه الذهنية المكونة من طبقات عموما:

لايمكن التفكير فى الكتابة بدون الرجوع إلى الوراء. ومن ثم لايمكن إقـامـة اتصـال دائم أو انفصال مطلق بين الطبقـات. حـذر الرقيب وفشله وكم نبصر استعارة الرقيب، فى السـيـاسـة، فـيـمـا تشطبـه الكتـابة وفى الفراغات والتقنعات، ولا يأتى هذا صـدفـة، ولو كـان لفـرويد ذاته، فى بداية تفسير الأحلام، كما يبدو فى إبداع مرجع تعليمى مكتمل. ويذكرنا المظهـر الخـارجى للرقـيب السـيـاسى برقـيب أسـاسى يقـيـد الكاتب فى كتابته الحقيقية.(٣٨)

يمثل الحذف والمحو والتقنع عدة الرقيب السياسى وهى سمات الكتابة الحقيقية التى يمارس نفـوذه عليـهـا... وسـمـات الكتـابة الأخرىٰ أيضـا. وما فعله لاكـان باستعاراته اللغوية الدقيقة يعد تجديدا لمواد اللاشعور التى يخلق فيها التحليل النفسى استمرارا واكتمالا عـدنيين يتناقضـان تماماً مع بعض العناصر الأخرى فى مناقشته فى «الوظيفة والمجال». وقد حرم الكتابة واللاشعور بوصفه كتابة من الفراغات التى تستوطنها ولم يلمح إلى ديالوج التحليل النفسى أو إلى مواضع الصمت التى تعوقه أو تدفعه. وصار التحليل النفسى، فى فاصلة من نصف صفحة، فنا بسيطا للذاكرة، أداة تساعد الذات على استحضار ماضى المرء الشخصى بالمعرفة الاستبطانية. وهذه هى اللعـبـة التى يدعى دارس الأدب إلى الاشتراك فيها. والإغراءات العاطفية التى ترافق الدعوة إغراءات قوية.

وسـوف يعـرف هذا الدارس مــدى مـا يحـتـويه «الفرع» الذى اخـتاره من العناصر المتباينة ومدى جموحه فى معظم الأحيان. وسوف يعرف أن عليه أن يكتشف عدداً من المهـارات المهنيـة المتـبـايـنة حـتى يتناول نصوصه بصورة صحيحة، أو حتى يقترب باحتراس مناسب من صعوبة تلك النصوص أو افتقارها إلى الحسم وسيكون عليه قبل أن يفسر النص الذى يتناوله ـ إذا كان يطمح إلى هذا ـ أن يكتشفه، ويعزله، ويمعن النظر فيه. وقد تتطلب هذه النشاطات الأولية قدرات متنوعة سواء كانت تحريرية أو ببلوجرافية أو تاريخية أو معجمية ويحتاج التفسير الحقيقى إلى أكـثـر من هذا بكثـيـر. وسـوف يعـزز جاليرى لاكان الذى يعرض فيه بورتريهات أصحاب المهن الأكاديمية المؤثرة احترام هذا الدارس لذاته بقدر كبير والمفسر الذى تقع على عاتقه فى النهاية مسئولية «ترسيخ المعنى من جديد» هو بالفعل دارس للنقوش والسجلات والأسلوب والثقافة الشفهية، وكاشف، وعليه أن يستعد دائما لاستثمار خبرته المتشبعة بطرق جديدة ويقدم كل من المحلل النفسى ودارس الأدب للآخر مرآة ترضى الكبرياء وتبدد فيها خواص إنجازه، التى قد تبدو سطحية بدون ذلك توجها أخلاقيا يعبر عن هالة لقيمة أخلاقية. إن كلا منها يقود حملة ضد عدم الدقة وضد الكذب، ويجمعهما فهم قوى للاستقامة المهنية ولا تضبب أفقهما الأخلاقى بواعث دنيئة، ولا يعوق نشاطهما التأويلى جهل أو بصيرة جزئية. والثمن الذى يجب أن يدفع مقابل هذا الشعور الذى ترافقه البهجة بمصطلحات التحليل النفسى الخالصة، ثمن باهظ للغاية: وفى مطاردة هذه اللحظات، يجب الانغماس فى التحليل النفسى سواء كطريقة مميزة للتذكر أو كمنهج لدراسة الجدل بين البشر فى الكلام الإنسانى.

ويمكن أن نعترض على اعتراضات من قبيل أنهم ذوو عقول حرفية خرقاء للغاية؛ وأن لاكان يسعى ببساطة إلى إعداد زملائه بتذكيرهم بالفنون الإنسانية التى تقترب من فنونهم الخاصة؛ وأنه يرسم خطوطا لـ «كلية التحليل النفسى» تشمل مناهج خارج الطب وكان فرويد قد تنبأ بذلك ذات مرة (xx، ٢٤٦)؛(٣٩) وأن تعليقـا على التواصل الإنسانى يلتزم التزاما صارما بالتحليل النفسى؛ يوجد فى موضع آخر من «الوظيفة والمجال»، ولاحاجة بنا لوجوده هنا أيضا. وفى الحقيقة لا يكون لهذه الاعتراضات أهمية كبيرة إلا إذا كنا نتساءل عن ترابط بحث لاكان ككل. لأن البحث يكتسب، وهو فى سبيله إلى الاكتمال، قدرة فائقة فى الإجابة عن الأسئلة التى يطرحها وفى إعادة توزيع تأكيداته. ولكن البحث أيضا شديد التعقيد والغموض فيما يستنبطه بالتفصيل من المناقشة التى تميل فقراتها الوعظية المباشرة، حين توجد إلى الانفصال عن تلك المناقشة وتقدم نفسها كأجزاء منفصلة عن البنية الأساسية للنص ـ قوالب لمعنى آمن ومفيد. وربما تكون هذه القوالب، وقد فحصت مثالا منها قد يكون أوضحها، خادعةً بصورة خطيرة. قد تخدع إلى درجة توحى بأن نسخة لاكان من التحليل النفسى

ليست إلا دراسة أدبية تقليدية أعيد وصفها بصورة خيالية ومع أن لاكان مسئول بدرجة كبيرة عن المبالغة فى قيمة الأدب وبدت أعماله وكأنها تشجع على ذلك غالبا (استطاع، فى بعض لحظات الكشف فى أبحاثه، أن يكتب عن الأدب بشكل مختلف - أقل بعثا على الاشمئزاز، وأقل كرما)، إلا أنه احتج أيضا بعنف على «التضخيم الأدبى in-flation littéraire»،(٤٠) الذى خضع له التحليل النفسى عموما. ويرى لاكان أن أوراق اعتماد الأدب، بوصفه صرحا ثقافيا ومصدرا توجيهيا للتحليل النفسى، مؤثرة بصورة لا تقبل الشك .

ومن المناسب رؤية العلاقة بين النظرية اللاكانية والدراسات الأدبية بوصفها علاقة يتم فيها تبادل الدعم والتعزيز. وفى ظلال تلك النظرية اكتسبت كتابات كثير من النقاد مزايا خاصة: لقد تحولوا مرة أخرى إلى ما يميز كثيراً من المعنى الأدبى، إلى التضمين والحركة والالتباس؛ لقد قدم لهم لاكان - فى «سيمينار عن«الرسالة المسروقة» (١١ - ٦٦) وفى كثير من الكتابات اللاكانية - وسائل جديدة للنظر إلى الحبكة والتصوير والإحكام فى الحكاية النثرية، ووضح لهم حالة الفتشية السلعية التى تتخلل المفهوم الحديث عن «النص» وضررها الذى يعادل ما أحدثته من ضرر حين تخللت المفاهيم القديمة عن «التحفة الرائعة» و «العمل العظيم»، ودعاهم إلى الشك فى النقد الأدبى ذاته بوصفه طقسا للانحناء أمام موضوعات لفظية مقدسة؛ وقدم لهم أدوات للتفكير الحاسم فى الأعمال الأدبية بوصفها منتجات للرغبة. وفى تشبعهم بالرغبة فى التعامل مع الأعمال التى يكتبون عنها والقراء الذين يخاطبونهم. ورفضت نظرية لاكان وعد النقد الاشتراكى المادى بأسلوب جديد - أسلوب قادر على إقامة ارتباطات متماسكة بين بنية اللاشعور والممارسات الدالة المتفاعلة التى تكون ثقافة معينة.(٤١) ويميل النقاد الذين يدينون بمثل تلك الديون إلى تصديق أن التحليل النفسى فى أعمال لاكان يدين للأدب بديون مساوية ومضادة. ولكن العلاقة فى الحقيقة غير متماثلة لأسباب سأشرحها الآن.

رأينا من قبل أن الأدب بالنسبة للاكان، موضوع للرغبة يتقلب فى أشكال عديدة ورأينا أحيانا أن نصوصه النظرية تفرط فى التنميق فى محاولاتها لاصطياده وافتراسه. وقد تستثير نصوص الأدب حتى حين تستخدم لأغراض تعليمية بسيطة سلسلة من المناورات القلقة فى كتابات لاكان، وكأن الحسد والشك جعلا بقاء أية نقطة بؤرية مستحيلا. ويناقش لاكان، مثلا، فى «مقال حول أسباب الذهان» شخصية «ألسيست، Al-ceste الذى ابتكره موليير بوصفه شاهدا نبويا «للروح الجميلة» (,schöne Secle belle âme)(٤٢) الهيجلية، إنه يتقمص بصورة زائفة قانون فؤاده وقانون الطبيعة، ويقوده مشهد رفاقه المتصدعين إلى وضعين لا يرضى عنهما بالقدر ذاته - تصور مسعور أو استغراق ذاتى واه(٤٣) إن الوضعين، فى رأى هيجل، ينذران بالخبل أو الجنون(٤٤) وهذا التعليق الهيجلى على الجنون الذى يكمن فى ادعاء المرء لعقل لا مثيل له يتلاءم تماما مع مناقشة لاكان: تتنبأ قيود هيجل على «الروح الجميلة» بنقد لاكان لإجراءات التشخيص الضلالية التى لاتزال أساسا لقسم كبير من الطب النفسى المعاصر ولكنها لا تصادر عليه؛ وتشبه علاقة الروح الجميلة برفاقها علاقة البارانويا بين شخص و «آخر» وهى علاقة يصف بحث لاكان خصائصها بتفصيل شديد ولكن التشابه ليس تاما. إن لاكان يستبدل فى البداية ببساطة بشاهد هيجل الأدبى المفضل (كارل مورفى اللصوص بشيللر) شخصية أكثر قبولا لدى الجمهور الفرنسى وأكثر تناغما مع ذوقه الشخصى، ثم يكرر رأى هيجل: يبتكر موليير ألسيست و.... يخلقه على هذه الصورة - إنه مصيب تماما فى هذا، إنه لايتعرف فى روحه الجميلة على أنه هو ذاته يقترب من خلل حقيقى بينما يثور ضده».(٤٥)

وينشأ تحليل مسرحية عدو البشر Le Misanthrope عن تداخل أسلوب التحليل النفسى والأسلوب الفينومينولوجى، وفى كل منهما تتلاشى القيمة البارزة للأدب. يكتشف ألسيست العالم الاجتماعى من حوله ويزدرى الآخرية الجائرة التى تعوق الاستغلال المزعوم لعقله ويزدرى أيضا سلسلة من الانعكاسات النرجسية التى تنعكس عليها نرجسيته:

إنه، إذا تحريت الدقة، مجنون ليس لأنه يعشق امرأة تعبث به أو تخونه، وهو سبب يرجع، بدون شك، فى نظر جيل جديد من الرفاق المتعلمين إلى نقص فى قدرته الحيوية على التكيف، ولكنه مجنون لأنه وقع، تحت راية الشق، فى شعور حقيقى يفضى به إلى رقصة فن السراب التى تبتهج فيها كليمين Céliméne الجميلة: أعنى نرجسية العاطل التى تدعم البنية النفسية «للمجتمع» فى كل العصور، وتتضاعف هنا بالنرجسية التى تفصح عن نفسها، خاصة فى بعض العصور، فى المثالية الجماعية للعشق(٤٦) .

وبرغم التوبيخ الذى يوجهه «ألسيست» إلى المجتمع، إلا أن المجتمع ليس إلا سطحا للمقاومة ترتد به عدوا نيته على ترسه المجهز - ذاته ويفسر لاكان دافع «ألسيست» إلى تدمير ذاته «هجوم النرجسية الانتحارى»(٤٧) - بالدراسات الحديثة عن البارانويا فى الطب النفسى، بما فى ذلك رسالته للدكتوراه. لكن هذا اللجوء إلى موليير ليس مجرد محاولة لانتزاع حالة جاهزة من الحقل العام للأدب، ولا يقتصر تحليل لاكان على السعى إلى اختبار القوة التفسيرية لمفهومه الحديث عن مرحلة المرآة إن مناقشته تنتهى بانعطاف ميلودرامى فى المناظرة التى تسبقها.

أستطيع، بدلا من «ألسيست»، أن أسعى إلى المباراة التى يلعبها قانون الفؤاد فى المصير النهائى الذى يؤدى بالثورى القديم فى عام ١٩١٧ إلى القفص فى محاكمات موسكو. ولكن ما يتضح فى فضاء مخيلة

الشاعر يعادل على المستوى الميتافيزيقى أكثر الأشياء دموية فى العالم، إذا إنها هى التى تضع تيار الدم فى العالم(٤٨)

لقد عبر هيجل عن تقديره للثقافة بالتشعب فى شخصية «كارل مور» التى أبدعها «شيللر» بالإحجام عن ذكر اسم المؤلف أو الشخصية أو المسرحية فى الفينومينولوجيا وتجنب الاقتباس المباشر منها: إن كارل مور متأصل فى النص ولا يمكن إدراكه إلا عبر ستار من التلميحات(٤٩) ومن ناحية أخرى، يعبر لاكان عن تقديره لشاهده الأدبى المناظر فى تحول عنيف للبؤرة: كان يستطيع الكتابة عن المحاكمات المثيرة فى عهد ستالين أو عن مشهد المذابح البشرية المروعة، ولكنه خضوعا لحيرة غير محدودة اختار مناقشة المعادل «الميتا فيزيقى» لهذه الأحداث واختار عملا أدبيا تشهد على صحته بنية أساسية لإدراك الإنسان. إن « السيست» يهدد بالطرد ـ ماذا نتوقع من حكاية عن العدوانية البارانوية حين تحدثنا عن حقائق التاريخ بهذه الفصاحة الصارخة؟ ـ ويرد له بعد ذلك اعتباره بغرور.

ولكن لايتضح لماذا تفوق قيمة عدو البشر الذى أبدعه موليير، كنموذج قيمة البلشفى الذى يهتم بنفسه. إن الأعمال الثقافية الوسيطة المعقدة تعقيدا ساحقا، تلك التى مرت خلالها الآلية النفسية الضمنية فى كل حالة من تلك الحالات التوضيحية تجعل إمكانية اقتفاء كل منها أقل بكثير من إمكانية اقتفاء مادة الحالة الإكلينيكية التى يذكرها لاكان فى موضع آخر من البحث. هكذا يؤكد الادعاءات المعرفية للأدب الخيالى، وينكرها، ويؤكدها بقوة من جديد وبالقوة نفسها ينكرها من جديد على مدار البحث. إن المثال التحليلى الواضح فى النص الأدبى يجب بالتعريف أن يكون واضحا فى موضع آخر، وعلى الأدب أن يتذكر أنه لا يتمتع بامتيازات ثابتة. إن المثال لايكتسب السلطة من أى عرف متنقل ولا من أى تدوين سابق على مشاهدته، ولكنه يكتسبها من قدرته على التنقل بين عدد متنوع من الخطابات المترابطة ـ إكلينيكية، تاريخية، فلسفية، درامية، شعرية ـ واجتذاب مواد مناسبة للمشاهدة طوال عملية التنقل. وقد يسهم الأدب فى تقديم توضيح عام لحقيقة أن المفاهيم التحليلية محددة بعدة عوامل، لكن ذلك التوضيح لن يكون مقنعا إلا إذا تابع الأدب أقدار كل حيل التشكيل الأخرى ويحل محلها بدوره.

لايمكن هنا أن نسرد القصة الكاملة لاستياء لاكان من الأدب ومن النماذج الأدبية فى نظرية التحليل النفسى. لكن إيقاع الإعجاب والحسد والعدوانية الذى يميز تناوله للمواد الأدبية ينتج درسا مضطربا ويكاد يكون من المستحيل بالنسبة لدارس الأدب الذى يقرأ لاكان بحثا عن الثقافة أن يتعلمه. إن لاكان، كما رأينا، يختلف من ناحية اختلافا حقيقيا عن فرويد فى تقديره الدقيق للنص الأدبى: إنه مبهم ومعقد وذو مرجعية ذاتية ومثقل بالوعد بالمعنى ويقدم نموذجا نظريا عن اللاشعور بالإضافة إلى أنه يقدم نموذجا عمليا للمحلل النفسى بوصفه صانعا للكلمات Verbal performer. يكون الأدب أحيانا هو الطريق الملكية لفهم التحليل النفسى، ويكون دارس الأدب رفيق سفر أمينا، وزميلا مغامرا على بحور متعددة المعانى وباحثا عن نظام للمعنى مغمور وأصلى. ومن الناحية الأخرى لايتعدى الأدب، فى أحيان أخرى، أن يكون أكثر من شاهد عابر لبنية ملتفة على ذاتها فى عالم لاتخرج كل منتجاته العقلية الأخرى على هذه البنية. إن تقدير لاكان الأكبر للشعر يتضمن فى «الشاهد الأدبى فى اللاشعور L'instance de La lettre dans L'inconscient»، تأرجحا مميزا:

ولكن على المرء أن يستمع فقط إلى الشعر... ليسمع التعدد الصوتى ويتضح له أن الخطاب كله ينظم بطول المقاطع الشعرية فى المقطوعة.

ليس هناك فى الواقع سلسلة دالة ليس لها، كما لو أن كل وحدة من وحداتها متصلة بعلامة من علامات الترقيم، تمفصل كامل مع سياقات ملائمة معلقة «عموديا»، إذا جاز التعبير، من تلك النقطة(٥٠).

إذا أردت أن تفهم اللاشعور كسلسلة دالة، فإن الشعر سيساعدك على تصوره، وإذا أردت أن تفهم القدرة الدالة فى الشعر، فإن الموسيقى متعددة الأصوات ستساعدك على تصورها... إن لعبة الإبدال بين الأنساق البنيوية المختلفة التى يمكن ملاحظتها فى المنمنمات تمثل سمة أساسية فى تفكير لاكان فى المراحل الأخيرة. إن النقاط العقدية Knotenpunkte للنص الأدبى تفسح المجال أمام عقد بروميين Bor-rowmeanknots، ومسلسلات موبيوس Mobius، والحساب والرياضيات. وقد نتخلى عن البحث عن أنظمة شكلية من نسق أعلى للإفصاح عن منطق الدال بطرق تتفوق على حرفة الأدب أو تفشل فى تحقيق ما تحققه. وكما قال لاكان بفخر فى مؤتمر فى جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins فى أواخر الستينيات: «إن أفضل صورة تلخص اللاشعور هى صورة بلتيمور Bal-timore [ميناء بحرى فى شمال مريلاند] فى الصباح الباكر(٥١) ومثل هذه الإيماءات التى تكثر فى أعمال لاكان لا تقدم لحرفة الأدب إلا أملا أو تشجيعا ضئيلا، حتى فى بلتيمور.

إن أفضل ما نأمل فى الحصول عليه من كتابات لاكان عن العلاقة بين التحليل

النفسى والدراسات الأدبية هو: أن علم البلاغة الذى يستعيد نشاطه مره أخرى، فى التطبيق على نصوص الأدب، قد يجد فى النهاية نظرية سيكوديناميية تتناسب فى التعقيد والتفسير. وحتى هذا الأمل، وهو بالضرورة أمل مشروع، علينا أن نعمل للوصول إليه، وتخليصه من الوعود الزائفة والحلول المبتسرة التى قدمها أسلوب لاكان الأدبى للنقد. ويرى لاكان أن من الأشياء الأساسية التى نتعلمها من التحليل النفسى أن اللاشعور له «أسلوب» خاص، وقد يوحى بسهولة للمتهور فى عدد من عباراته المبرمجة عن انتقال التعاليم التحليلية أن هذا الأسلوب يمكن «القبض» عليه بمجرد التعرض لعدواه الحميدة:

إن أية عودة إلى فرويد تقدم موضوعا جديرا بالتعاليم لن تأتى إلى بواسطة الطريقة التى تكشف بها عن نفسها أكثر الحقائق اختفاء فى ثورات الثقافة. وتلك الطريقة هى التكوين الوحيد الذى يمكن أن ندعى أنه ينتقل إلى أتباعنا إنها تدعى: الأسلوب(٥٢) ثمة بالطبع طرق رخوة وأخرى محكمة لقراءة تعبيرات من هذا القبول. وقد تكون أكثر القراءات رخاوة على الإطلاق هى التى تستنتج أن لأسلوب اللاشعور وهو أسلوب يحبذه التنظير التحليلى، وأسلوب لاكان الخاص حدودا مشتركة بصورة مبهمة، ويمكن التوصل إلى فهم اللاشعور فهما يسيرا بالتكريس لتأنقات لاكان اللفظية. ويبدو أن لاكان لم يفهم غالبا إلا بهذه الطريقة، إذا جاز لنا أن نحدس بهذا من خلال العدد الهائل من التدريبات فى الثرثرة اللاكانية Lacanobabble التى وجدت طريقها بالفعل إلى المطبعة. ثمة تورية هنا ومعجزة هناء، ودائما توجد مفارقة، وثمة وثب بهيج إلى موسيقى الدال الخادعة فى كل مكان ... إننى متردد فى إفساد هذه اللعبة، أو التوصية بالروية ومراعاة ظروف دارسى الأدب الذين شعروا برعشة التحرر فى كتاباتهم بعد التعرض للمسة لاكان الفاتنة. ولكن ليس لهذا سوى أهمية ضئيلة بالنسبة لدارس الأدب المزود عادة بإدراك نظرى فقير، والقانع بالمراوغات والنزوات والألغاز لتصبح فى متناول يده نظرية جديدة عن الأدب مفعمة بالقوة.

إن النظرية الجديدة التى أشير إليها هنا ليست التحليل النفسى عموما كما ورد فى التعليقات التحليلية للخطاب الذى أعلنه فرويد فى تفسير الأحلام، وسيكوباثولوجيا الحياة اليومية والنكات وعلاقتها باللاشعور، وأفصح عنه لاكان من جديد. إنه تعليق بارع بصورة استثنائية حين يقدم علاقة مترابطة ومتحركة بين لحظات الخطاب ومستوياته التى يقسمها غالبا - بدعوى «الملاءمة» - محللو نصوص الأدب. إنه يسمح بالتعبيرات الفردية ويسمح فى الوقت ذاته بصيغ تواصلها التركيبية وبالصيغ التركيبية المضادة، وبتوجيهها إلى هدف افتراضى، وبما تحمله من تداعيات متراكمة. وقد يسمح باقتفاء المعانى المضمرة سواء فى التعبيرات التى تصاغ فى كلام مباشر أو فى تلك التى ترفض التصريح بصورة مباشرة. ولكن ربما كان الجزء الأكثر إثارة فى التحليل النفسى هو الإلحاح على منح ماض مقصود ومستقبل مقصود للتعبيرات التى تقدم نفسها بوصفها تقيم فى الآن الخالد للتعبير الذاتى الصائب. يرى فرويد أن الحياة النفسية للإنسان نظمت، بعيدا عن التأرجح الساذج فى الوهن الرومانسى بين مالايعود ومالايتحقق، بحيث تقع كل لحظة من لحظاتها الحاضرة تحت ضغط مزدوج: كان الفرد فى كلامه ينقح بنشاط ماضيه ويعيد بناءه وهو ينظر بنشاط إلى مستقبل يرغبه، وأى فهم كما كان يعنيه الأفراد حين قالوا ماقالوه - سواء فى الديالوج التحليلى أم خارجه - هو موضوع للحفاظ على توازن تفسيرى حقيقى بين قوى الاستعادة وقوى التوقع.

إن مساهمة لاكان فى دراسة أدق لهذه القوى تأتى فى عدة أشكال متميزة. إنه يشيد نماذج منطقية لعمليات إعادة البناء العقلى وما قبل البناء العقلى التى تكمن وراء عملية التواصل الإنسانى. ويعزو تلك النماذج إلى اللسانيات ويعزو اللسانيات إلى زمانية الكلام بين الذوات intersubjective، ويقدر فى كتاباته تصورات الاستعادة والتوقع بخلق تفاعل دقيق بين أزمنة الفعل ومستويات الزمان فى تركيب الجملة. وسيبدو المدى الذى قد تمتد إليه هذه الأهداف المتمايزة بصورة مشتركة من هذا التلخيص الاسترجاعى، فى «الوظيفة والمجال» (١٩٥٣)، لبحث سابق «الزمن المنطقى Le Temps logique» (١٩٤٥):

حاول مؤلف هذه السطور أن يوضح فى منطق السفسطة المصادر الزمانية التى يجد فيها الفعل الإنسانى، طالما كان يرتب أوضاعه طبقا لفعل الآخر، حلولا مؤكدة فى تقطيع تذبذباته؛ ويجد معناه الآتى فى القرار الذى يتوصل إليه هذا الفعل بتكريسه لفعل الآخر - الذى يتضمنه من تلك النقطة - مع نتائجه المنبثقة عن الماضى.

وفى هذا المقال يتضح أن اليقين الذى يتوقعه الفاعل فى «زمن الفهم»، الذى يحدد فى الآخر، بالسرعة التى تعجل «لحظة الخلاصة»، القرار الذى يجعل حركة الفاعل خاطئة أو صائبة(٥٤).

يقوم النموذج المنطقى الذى يقدمه لاكان فى هاتين القوتين، وكل منهما تتكون من جملة واحدة معقدة إلى حد ما، برحلة العودة إلى تركيب الجملة وإلى المحددات الموضعية فى السلسلة الدالة: إن الفهم الجديد للزمانية Temporality والعلية Causality الذى يشجع عليه التحليل النفسى وقد تشكل من قبل كدراما صامتة للعمليات المنطقية المترابطة، صار مرة أخرى كلاما رائعا للغاية يتطلع إلى الوراء وإلى الأمام ويمثل المادة الخام فى التحليل النفسى.

تحدثت منذ لحظة عن علاقة محتملة بين البلاغة والنظرية السيكوديناميية وهى علاقة درسها التحليل النفسى بالتفصيل. ولكن دارسى الأدب قد يكون لهم الحق فى الاحتجاج على هذه النقطة بأن البلاغة تعرف بالفعل آليات زمانية وعلية كهذه الآليات كما تحدث فى الخطاب، وبأن البلاغة هى بالفعل ديناميات الكلام ومتعددة الجوانب بما يكفى، وبأن أية محاولة للزج بها فى نظرية سيكولوجية دخيلة يؤدى إلى نمو

هائل فى بعض الخواص الخفية ضمن مجموعة من التقاليد التحليلية المنظمة جيدا والمختبرة جيدا. وربما أضافوا، إذا كان على التحليل النفسى أن يكون متأخرا كديناميات كلام بديله، فلندعه بالتالى يتعلم على الأقل درسا فى الدقة من علم الكلام قبل الميلاد ومن استمرارياته الحديثة. إن جيرار جينيت Gérard Genette، وهو واحد من أكثر علماء البلاغة الجدد تميزا، تستبعد عبادته للدقة اللعب من كتاباته استبعادا تاما، ينفد صبره بوضوح حين يأخذ اللعب تحولا «سيكولوجيا» ويسعى فى «دروس فى القص» أن يستعيد للبلاغة بدقة مفهوم «التنبؤ» ومفهوم «الاسترجاع»؛ إنه يفعل هذا جزئيا بانتزاع البعد النفسى من اسميهما:

حتى نتجنب التضمنيات السيكولوجية المرتبطة باستخدام مصطلحات من قبيل «التنبؤ anticipation» أو «الاسترجاع re-etrospection»، تم استدعاء الظواهر الموضوعية تلقائيا، واستبدل بالمصطلحين مصطلحين أكثر حيادا: يشير مصطلح التوقع prolepse إلى كل آلية السرد التى تتكون من قص حادث تال أو استدعائه قبل وقوعه، ويشير مصطلح الاستعادة analepse إلى كل استدعاء لجزء من حادث سبق النقطة التاريخية أو وجد قبلها....(٥٥)

يجب ربط التوقع والاستعادة فى هذا المقال الواحد بالشمول المعنوى syllep-sis والكتابة عن الصفة metalepsis والتجاهل الظاهرى paralepsis، وتتقى كلها بصور متشابهة؛ إن جينيت يرسم لكل مصطلح تقنى حدودا واضحة ويحافظ عليها حتى حين تصير نصوص الأدب التى يناقشها مشوشة بصورة تدعو إلى الإحباط (يتراجع بعض النقاد عن كومة بروست البلاغية المشوشة فى روايته بحثا عن الزمن الضائع: لكن جنيت لا يتراجع)؛ ويكون «علم النفس» فى الحقيقية عدوا لنظام بلاغى من هذا القبيل إذا استدعى إلى المناقشة مخزونا اعتباطيا عن العاطفية والذاتية بدلا من نظامه الخاص.

لكن التحليل النفسى نظام عديد واسع الحيلة. وقد واجه بالطبع بعض العثرات ليظهر بهذه الصورة. ولا يزال موضوع اهتمامه المركزى ـ الرغبة ـ يتردد فى كثير من الأسماء مثل الجوهر لما لا يقبل التصنيف. وكان عليه أن يستعير لمنهجه فى دراسة الرغبة بعض الأسماء من الفروع الموجودة والمصنفة: وكانت هيدروليات الرغبة، واقتصادها، وطوبوجرافيتها، وسيملطقيتها، وشعريتها، وبلاغتها ـ بالإضافة إلى كثير من الأشياء الأكثر غرابة ـ وقد دخل العملية، وهو يكتسب من هذه الفروع مناخ التكامل التصورى والاصطلاحى، ليبدو متطفلا عليها. وقد استوعبت اللغة السيكولوجية الدارجة فى القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا الشمالية بعض مفاهيم التحليل النفسى ـ «الكبح»، «التسامى»، «الأنا»، زلات اللسان الفرويدية، ـ واستوعبتها بسهولة بحيث يمكن، مع أن ذلك من الحماقة، اتهام التحليل النفسى بالقول إن الحس العام كان يعرف بالضرورة منذ البداية ما صوره فرويد بوصفه اكتشافا خاصا. وبرغم هذه العثرات تابع التحليل النفسى دعوته التنظيمية، وهى أوضح ما يكون فى تحولاته النظرية الرئيسية: ركز التحليل النفسى، فى تنقيحات فرويد لنظريته وفى رواية لاكان لتاريخ هذه التنقيحات مرة أخرى، على إزالة التنافر تماما وتوسيع مدى التنظيم. والبلاغى الذى يتطلع إلى أبعد من مجازاته وصوره البلاغية المتميزة تميزا دقيقا إلى العالم المفعم بالرغبة فى «علم النفس» العام يميل فى الواقع إلى الشعور بأن أقسام التحليل تهددها النزعة الحيوية المنبعثة من جديد أو التيار الجارف لطاقة حيوانية مجردة. ولكنه إذا تطلع إلى نظام الرغبة الذى يفترضه التحليل النفسى فسوف يجد بلاغة أخرى ـ بلاغة القلق، والأفكار القهرية، واللذة وانعدام اللذة، واللذة السابقة واللذة التالية، والكبح، والتذكر ـ تشبه كثيرا بلاغته من حيث قدرتها على مضاعفة أقسامها وفصل هذه الاقسام والربط بينها. ولاتزال هذه البلاغة، التى تحمل هذا الاسم غالبا فى نصوص لاكان، تتمسك بعادة رديئة تتمثل فى حمل أسماء أخرى، وتقدم نفسها بوصفها علما للغة وعلما لقوى دافعة فى حياة الإنسان، قوى لاتسمى لكن البلاغة الحقيقية ستجد نسخه منكسرة فى العقل التحليلى الزائف. إن التحليل النفسى بلاغة تحت إنشاء؛ بلاغة تخاطر؛ بلاغة تبدع أقساما حسب شهواتها. وربما فى هذا الفهم للقرابة المعوقة والمتفاقمة تكمن قيمة كل من البلاغة والتحليل النفسى بالنسبة لبعضهما.(٥٦)

سيطرت على فرويد أثناء تأليف تفسير الأحلام فكرة فتشنر G.T.fechner فى كتابه عناصر السيكوفيزياء، وقد اعترف ـ فى حماس فى مناسبات ـ بدينه لفتشنر(٥٧) وكانت هذه الفكرة كما ذكر فرويد لفليس Fliess فى عام ١٨٩٨، أن «عملية الحلم تتم فى مقاطعة نفسية مختلفة» (فرويد/ فليس، ٢٩٩؛ الأصول، ٢٤٤ ـ ٢٤٥). وهنا بدأت مسيرة فرويد بوصفه طبوجرافيا ذهنيا. وبرغم وجود مخاطر وحدود لتصور العقل بوصفه يشغل مكانا، فإن تمثيل نظام اللاشعور ونظام ما قبل الشعور ـ الشعور بوصفهما «مقاطعات نفسية» بديلة كانت له مزية تعبيرية واحدة: إنه يذكر عالم العقل وهو يشرع فى بناء نماذج ذهنية إضافية أكثر التواء بأن العقل مقسم تقسيما ذاتيا أكيدا ولا يمكن بناء جسور دائمة بين مقاطعاته الداخلية. ويمكن استغلال القوة التعبيرية فى فكرة فتشنر، وقد استغلها لاكان فى مناسبات عديدة، بصورة أكبر لتلخيص «أفضل الآمال» التى يتيحها لاكان لإقامة علاقة بين التحليل النفسى ودراسات الأدب: لاندع أيا منهما يكون للآخر مرآة لطيفة أو حلية علية، ولكن schaupaltz anderer- «مشهدا آخر» لحوحا لا يعرف المجاملة. ■

ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم

الهوامش:

(١) للاطلاع على السياق التعليمي الراقي الذي نشأ فيه فرويد وعمل، راجع Spector's :Vinna and Freud's Education" (The Aesthetics of Freud, 3-32) and George Steiner's Pentrating "A Remark on Language and Psychoanalysis" (On Difficulty, 48 - 9).

وكمثال عملي لهذا التطعيم في الأحلام، راجع الهامش ٣؛ وبالنسبة لقائمة الكتب «العظيمة» و «الجيدة» و «المفضلة» عند فرويد في ١٩٠٧، راجع الرسائل Letters، ٢٧٨. ويوجد مسح نفيس لاهتمام فرويد بالفنون في Richard Wollheim's On Art and the mind (202 - 19).

(٢) اقتبست رباعية هاينه عن Pierre Grappin's edition of the Buch der Lieder, 293, والترجمة عن Hal Draper's The Complete Poems, 107.

(٣) إن لكلمة "schön" [«جميل»]، مثل مرادفاتها في الإنجليزية، استخدام عام ساخر بالطبع. وفي تقسيم تفسير الأحلام إلى أقسام فرعية وضع فرويد العنوان "Ein schöner Traum" (GW, III/I - 290 - 91; 11, IV 289 -5) ليوضح أن الحالم المقصود كان هانئا بقيم جمالية وفكرية في «إنتاج الحلم بمهارة فائقة» (وقد عزز هذه القيم «الحلم الجميل» عن فاوست، الذي ظهر في تداعياته) بالإضافة إلى أنه كان هانئاً أيضاً ببراعته في تحويل مواد الحلم التي تضر بالسمعة إلى بهجة. وقد حافظ المترجمون الإنجليز في هذه الحالة على الأثر الساخر نفسه وقد دافع فيتجنشتاين Wittgenstein في حديث مسجل عن أحد هذه «الأحلام الجميلة» ضد سخرية فرويد، وحمل فرويد مسئولية تدمير الجمال الحقيقي للحلم بـ «أفظع الحشود الجنسية، وأسوأ أنواع الدعارة» (Lechtures and Conversations, 23) (ويبدو أن فيتجنشتاين نقل العنوان "Ein Schöner Traum" إلى حلم «الزهور» المدون بعد ذلك في العمل نفسه ويوصف أيضا بأنه "Schöne"؛ راجع GW. 11/111, 352' (V, 347).

(٤) تتبع ألكسندر جرينستاين Alexander Grinstein نمط هذه الإشارات والتلميحات في حلم "Non vixit" [«لم يعش»]، راجع Sigmund Freud's Dreams, 282, 316، وفاوست الذي يظهر صدقه في هذا الحلم، يحتل مكانة خاصة في موضع آخر من تفسير الأحلام، وفي مناقشة سابقة عن النقاط العقدية، على سبيل المثال، استدعى الشعر للمساهمة في حلها: ويقتبس فرويد كلام ميستوفليس عن «تحفة النساج» في الحديث عن طراز الفكر (فاوست، الجزء الأول، المشهد الرابع) ليعزز دعواه بأن «النقاط العقدية» تميز الحياة العقلية عموما (IV، ٢٨٣). وقد استشهد فرويد به مرة أخرى في عام ١٩٣٠، في الفقرة الأخيرة من خطابه وهو يتسلم جائزة جوته (XXI، ٢١٢).

(٥) وفي إشارة أخرى إلى ديوان هاينه "Die Heimkehr"، كتب فرويد عن «مراجعة ثانوية» في الأحلام: «تعمل هذه الوظيفة بالطريقة التي يعزوها الشاعر بخبث إلى الفلاسفة: إنها تملأ الفراغات في بنية الحلم بمزق أو رقع» (V، ٤٩٠). وقد اقتبس فرويد القصيدة التي يشير إليها هنا في New Introductory Lectures XXII, 161.

(٦) راجع "Freud and Literature", The Liberal Imagination, 52.

(٧) تمثل هاملت في كل كتابات فرويد نقطة ارجعية ثابتة. ويوجد أو تعليق مسهب عليها في خطاب إلى فليس في ١٥ أكتوبر ١٨٩٧ (I، ٢٦٥ ـ ٢٦٦؛ فرويد/ فليس، ٢٧٢ ـ ٢٧٣؛ الأصول، ٢٢٣ ـ ٢٢٤)، مع أن المناقشة التي نوقشت بدورها أكثر من سواها فهي بلا شك تفسير الأحلام، IV، ٢٦١ ـ ٢٦٦. من العلامات البارزة عن المسرحية في أدبيات التحليل النفسي والأدبيات المرتبطة بها.

Ernest Jones's Hamlet and Oedipus (1949); Jean Starobinski's "Hamlet and Oedipe" (1967), in La relation critique, (قد كتب أساسا كمقدمة للترجمة الفرنسية لأعمال جونز) 289 - 319 and André Green's Un oeil en trop (1969).

(مع أن مناقشة جرين الرئيسية عن شكسبير تهتم بعطيل).

(٨) بالفرنسية في المتن.

(٩) جاء تعليق لاكان الأساسي على هاملت كجزء من سيمينار ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ عن الرغبة وتفسيرها Le désire et son interprétion (ولم تطبع كاملة حتى الآن). وتوجد أجزاء من الأقسام السبعة المخصصة لهاملت في Onicar, 24 (pp. 5-31), 25 (pp. 11 - 36) and 26 - 27, (pp. 5 - 44) وقد ترجم جيمس هوليرت James Hulbert أجزاء منها في Literatures and Psychoanalysis; (yale French Studies, 55/56 - 11 - 52).

(١٠) يشير لاكان هنا إلى Michel Leiris's Glossaire J'y serre mes gloses (1939).

بالفرنسية في المتن.

(١١) كتب دريدا بفطنته وحدته المعتادتين عن «تعرية» الحقيقة في التحليل النفسي، راجع La Carte Postale, 447.

(١٢) بالفرنسية في المتن. راجع Romans et Nouvelles, I, ed. Henri Martineau, 794.

(١٣) بالفرنسية في المتن.

(١٤) عن كوينتيليانوس، راجع Écrits, 466, 467, 521 etc.

وأما الأدبيات عن التحليل النفسي والبلاغة فهي الآن واسعة الانتشار، وثمة مساهمات مميزة في: Émile Benveniste, Problémes [I], 86 - 7, Francesco Orlando, Toward a Freudian Theory of Literature, 161 -and Tzvetan Todorov, "La Rhétorique de Freud" Théory du symbole, 285 - 321.

(١٥) تعليق مفيد على تناول لاكان للمصطلحات البلاغية وعن البنية البلاغية لنثره يقدمه A. Kremer - Marietti في Lacan au la rhétorique de l'inconscient J-B. Fages في Comprendre Jacques Lacan (انظر بشكل خاص، ٧٤ ـ ٩٢).

(١٦) بالفرنسية في المتن. وهي الفكرة ٤١٤ في طبعة Brunschvieg.

(١٧) يحتوي الهامش على ترجمة فرنسية لعبارة جرسيان.

أخذت ترجمتي عن Monroe z. Hafter's Gracián and Perfection, 115 وقد انتظر كتاب جرسيان The Agudeza حوالي ٣٥٠ عاما ليعثر على مترجم فرنسي، وقد ظهر وكأنه هيدرا برأسين في المشهد الباريسي في ١٩٨٣، مترجما بواسطة Pierre Bentio Pelegrin و Michéle Gendreau - Mas- Laurens saloux/ (راجع ٢١١ و ٢٢٩ بالتتابع للاطلاع على «الهدرا الصوتية» (أو «هيدرا الفم») في الفرنسية).

(١٨) بالفرنسية في المتن. راجع "Guelques traits du style de Jacques Lacan", Introduction à la sémiologie, 181.

(١٩) راجع ص ١٢٢ ـ ١٢٣ [من الأصل الإنجليزي ـ فصل «لاكان»].

(٢٠) بالفرنسية في المتن.

(٢١) يرجع هذا البحث إلى سنة ١٩١١. وفي العام نفسه أضاف فرويد إلى تفسير الأحلام (V، ٤٣٠ ـ ٤٣١) تعليقا على سرد الحلم ومنه أخذت هذه الفرضية.

(٢٢) راجع Phenomenology of Spirit, trans. A. V. Miller, 19. وكل الإشارات التالية إلى الفينومينولوجيا Phen. إلى هذه الترجمة [الإنجليزية].

(٢٣) راجع Phen., 66.

(٢٤) راجع ص ١١٤ ـ ١١٥ [من الأصل الإنجليزي، فصل «لاكان»] للاطلاع على تعليق أولي موجز

عن تمييز لاكان بين Moi («الأنا») و Sujet («الذات»).

(٢٥) راجع Phen., 309.

(٢٦) بالفرنسية فى المتن.

(٢٧) توجد فى «Position de l'inconscient» عبارة من أوضح عبارات لاكان عن حدود ما يدين به لهيجل، وعن رفضه لبرنامج هيجل المثالى: «لم يتضمن استخدامنا لفينومينولوجيا هيجل، أى ولاء للنظام، ولكنه يشر بمثال لكى يواجه حقائق التقمص الواضحة...

بالإضافة إلى هذا، تساعد التعبيرات الهيجلية دائما، حتى لو اقتصر المرء على نصوصها، على قول شيء آخر. شيء آخر يصحح ترابطها بالتوليف الخيالى، ويحافظ فى الوقت نفسه على قدرتها فى كشف وهم التقمصات.

إن هذا هو تسامينا الشخصى الذى يحول تسامى هيجل، كان وهمه الشخصى، إلى فرصة لإمعان التفكير، بدلا من وثبات التقدم المثالى، وتجسيدات التقمص.» ص ٨٣٧.

راجع أيضا Alain Juranville, Lacan et la philosophie, 120 - 8.

(٢٨) راجع Style, Rhetoric and Rhythm, 207 - 8.

وثمة مراجعة مفيدة لعمل أكاديمى عن النثر الباروكى فى Marc Fumaroli's monumental L'Age de l'ólquence, 1 - 34.

(٢٩) راجع Style, Rhetoric and Rhythm, 218 - 19.

(٣٠) لفت باتريك ماهونى Patrick Mahony الأنظار، مستشهدا أيضا بكرول، إلى وجود عناصر باروكية فى كتابات فرويد ذاته (Freud as a Writer, 163 - 5). وثمة دليل موجز لأعمال بالألمانية والإنجليزية والفرنسية عن أسلوب فرويد فى François Roustang's "Du Chapitre vii" (Écrire la psychanalyse, 65 - 95).

(٣١) عن لاكان وجونجورا، راجع Écrits, 410, 467, Ornicar?, 26 - 27 (p.25). etc.

ويعرف جونز R. O. Jones الكالترانيزمو Culteranismo، التى كان جونجورا أبرز ممثليها، على النحو التالى: «مصطلح ابتكر فى أوائل القرن السابع عشر... وتتضمن هذه النزعة أسلوبا يبالغ فى الصنعة إلى أقصى حد، وتعنى عمليا صيغ التركيب والمعجم بصبغة لاتينية، واستخدام دائم للتلميح الكلاسيكى، وإبداع أسلوب شعرى مميز ينأى عن لغة الخطاب اليومى قدر المستطاع» (A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and Poetry, 142). وتشمل الكونسبتزمو Conceptismo (أو agudeza) استخدام التصورات، وكان جارسيان أكبر أنصارها على المستويين النظرى والعملى، وقد وصف جونز هذه النزعة عنده بأنها «بلاغة الحصافة» (٢٠١). وكان «الصدام» بين تقاليد النزعتين، عنيفا فى الواقع، ولكن لا يجب المبالغة فيه: تحول جرسيان فى بحثه عن أمثلة لـ Agudeza إلى جونجورا أكثر مما تحول إلى أى كاتب آخر، وربما كان Martial هو الاستثناء المحتمل.

(٣٢) لاحظ لاكان فى المزاج «السيشرونى» فى موضع آخر من «Subversion du sujet»: راجع، مثلا، الفقرة الثانية من ص ٨١٢. وعن جملة «قل دائما شيئا آخر»، راجع ص ١٢٨ [من الأصل الإنجليزى ـ فصل «لاكان»] والهامش ٢٧ (حيث سياق الجملة الأصلى).

(٣٣) ثمة تعريف ووصف لهذه المصطلحات ولبعض الرذائل الأخرى فى Lee A. Sonnino's A Handbook to Sixteenth - Century Rhetonic.

(٣٤) عن الحقيقة، راجع العبارات الموجزة والصافية فى «الوظيفة والمجال»، (٢٥٥ ـ ٢٥٦) وبحث بعنوان «العلم والحقيقة»، (٨٥٥ ـ ٨٧٧).

(٣٥) بالفرنسية فى المتن.

(٣٦) صور أنتونى ويلدن Antony Wilden نمط تلميحات لاكان إلى فرويد فى هذه الفقرة فى (The Language of the self, 108 - 9). ولتعليق أكثر تفصيلا عن النظامين الاستعاريين، راجع ص١٨ ـ ٢٧ [من الأصل الإنجليزى] (archaeological) و أنتونى ويلدن فى System and Structure، ٤٣ ـ ٤٦ (semiotic).

(٣٧) راجع تعليق فرويد على حل شفرة الكتابة الهيروغليفية، XIII، ١٧٧ (وقد سبق اقتباسه، ص ١٢٠ [من الأصل الإنجليزى]).

(٣٨) راجع "Freud et la scéne de l'ecriture", L'Ecriture et la différence, 334 - 5.

(٣٩) عن تعليق فرويد على هذا الصرح التعليمى المتخيل وإضافات لاكان إلى مناهجه الدراسية، راجع ص ١١٩ ـ ١٢٠ [من الأصل الإنجليزى ـ فصل «لاكان»].

(٤٠) يبدأ Stuart Schneiderman فى Jacques Lacan. The Death of an Intellextual Hero بذكرى من السيرة الذاتية تتضمن درسا مفيدا لكل من اقتنع بأن النقد الأدبى نقطة امتياز لدخول التحليل النفسى: إن اطلاعى السابق على الأدب، خاصة شكسبير، كان إعدادا رائعا لاستيعاب لاكان، إن كتاباته ملغزة بدقة، وقد تفرط فى التنميق، ولا تفهم بسهولة. إنها تشبه الشعر من هذه الناحية، وكالشعر تخضع للفكر النقدى. إلا أن هذا التشابه خدعة، خدعة بلاغية. وهذا هو ما كنت أفكر فيه حين رأيت أننى أتناقض مع نفسى حين أستمر فى شرح النصوص وأنا لا أعرف شيئا عن الخبرة التى صدرت عنها النصوص. وهكذا تركت بوفالو Buffalo [ميناء على بحيرة Erie وشلالات نياجارا] وتخليت عن مسيرتى كأستاذ للغة الإنجليزية لأصبح محللا نفسيا لاكانيا، (IV - V). وثمة نوايا مماثلة عن الطريق الأدبية إلى لاكان عبرت عنها بقوة جين جالوب Jane Gallop فى Reading Lacan. عبرت، إذا جاز التعبير، بأسنان خبرتها كقارئة وناقدة.

(٤١) فى عام ١٩٧٧ قدم فردريك جاميسون Fredric Jameson فى "Imaginary and Symbolic in Lacan"، صورة واضحة عما قد يتضمنه هذا النقد، إلا أنه منذ ذلك الوقت لم تظهر إلا نادرا أعمال تفصيلية من هذا النوع الذى يركز بصورة خاصة على البؤرة اللاكانية.

(٤٢) راجع Phen., 397 - 409. للاطلاع على مناقشة هيجل الأساسية عن الروح الجميلة.

(٤٣) راجع Phen., 221 - 8, 406 - 7.

(٤٤) راجع Phen., 225 - 6, 407.

(٤٥) بالفرنسية فى المتن.

وقد رجع لاكان إلى «الروح الجميلة» فى «الشيء الفرويدى» La Chose Freudienne، (٤١٥).

(٤٦)، (٤٧)، (٤٨) بالفرنسية فى المتن.

(٤٩) اقتفى Jean Hypolite أسلوب هذه التلميحات فى هوامشه لترجمة الفينومينولوجيا ص ٣٠٢ ـ ٩ (الجزء الأول) وفى ص ٢٧٥ ـ ٨ من Genése et Struture. ويوجد ديدرو فى الفينومينولوجيا بصورة أفضل من شيللر حيث يقتبس هيجل من Le Neveu de Rameau ضعف ما يقتبسه من شيللر ويذكره بالاسم فى الهوامش (Phen., 318 - 32).

(٥٠) نوقشت هذه الفقرة من قبل، راجع ص١٢٥ [من الأصل الإنجليزى ـ فصل «لاكان»]، وتوجد صيغة من هذا التشابه باكرة وأقل تأرجحا فى «الوظيفة والمجال»، (٢٩١).

(٥١) راجع "Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject

Whatever", in The Struturalist Controversy, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato, 189.

وقد كتب هذا البحث فى مزيج من الإنجليزية والفرنسية ونشر بالإنجليزية.

(٥٢) بالفرنسية فى المتن، وبهذه الفقرة ينهى لاكان بحثا بعنوان «La Psychanalyse et son enseignement»، (٤٣٧ ـ ٤٥٨)، وقد قدم للمرة الأولى فى عام ١٩٥٧ أمام جمهور من ذوى الاهتمامات الفلسفية.

(٥٣) عن مفهوم فرويد الحاسم لـ Nachträlichkeit(، الفعل المؤجل deferred action»، أو «retroaction»، أو «- l'aprés coup»)، راجع لبلانش وبونتالى ١١١ ـ ١١٤.

(٥٤) بالفرنسية فى المتن.

(٥٥) راجع Figures III, 82.

(٥٦) قليلة هى العبارات العامة، عن العلاقة بين الأدب والتحليل النفسى، الأكثر موضعية بصعوبة من ـ إذا افترض المرء أن للعلاقة مستقبلا ـ من «الخاتمة الحادة Polemical Epilogue»، لـ C. Barry Chabot's Freud on Schreber: «يمكن للمرء أن يقول إن المشكلة التى تواجهها الجهود الأكثر استمرارية لتنظيم دراسة التحليل النفسى والأدب تتمثل فى أنها تدرك الفوائد التى تنشأ عن المشروع وهو يسقط وحيدا فى اتجاه واحد: ظاهريا لا تقدم الدراسات الأدبية أى مهر dowry ... إذا استطاع التحليل النفسى أن يسهم بالفوائد الأساسية لنظريته السيكولوجية، فإن الدراسات الأدبية يمكنها أن ترد المجاملة بتزويد التحليل النفسى بفوائد تعرفها على الطبيعة اللغوية لدليلها... وبهذه الروح التعاونية فقط يمكن إثراء أى منهما؛ ولا يمكن لهما أن يصلا إلى نهايتين منفصلتين إلا باتحادهما» (١٥٢ ـ ١٥٣). ومن الأعمال التى تسهم فى هذا البرنامج بيرز. Peter Brooks's Reading for the plot. Design and Intention in Narrative (1948) وترسخ مناقشة لـ وراء مبدأ اللذة بصورة خاصة (٩٠ ـ ١١٢) معايير جديدة لقراءة نقدية لنصوص فرويد.

(٥٧) راجع، مثلا، تفسير الأحلام IV، ٤٨ ـ ٤٩، V، ٥٣٥ ـ ٥٣٦، ومحاضرات تمهيدية XV، ٩٠، ودراسة فى السيرة الذاتية، XX، ٥٩.

(٥٨) يعيد فرويد صياغة عبارة فتشنر Fechner حين يقول: «يختلف مشهد عمل الحلم المثالى فى حياة اليقظة» (Gw, II/III, 51; iv, 48) وعما يدين به فرويد لفتشنر، راجع Paul-Laurent Assoun, Introduction à l'épistémologie Freudienne, 150 - 8.

وثائق من التراث النقدى المؤسس:

ڤليمير خليبنيكوف والمستقبلية*

إعداد وترجمة:

أحمد عثمان

ڤليمير خليبنيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٢) .. شاعر وناقد روسى شهير، أحد أبرز شعراء مطلع هذا القرن المدهشين إلى جانب فلاديمير ماياكوفسكى (١٨٨٣ - ١٩٣٠) .. انتمى إلى الحركة المستقبلية Futurisme .. والمستقبلية أحد أكبر اتجاهات الشعر، ظهرت فى روسيا مع مطلع القرن الحالى وأثرت فى الشعر الروسى منذ العام ١٩١٠ إلى غاية ١٩٣٠: هل كان انتحار ماياكوفسكى، ومن قبله خليبنيكوف، القيمة التى ألقت بظلالها الكئيبة على واقع الثقافة الستالينية المتزمتة؟ غير أن تأثيرها تعدى شكل ومضمون الشعر ليصل إلى وظيفته. ويمكن اعتبار هذا الاتجاه نتيجة حتمية للإخفاقات التى أصيب بها الشعر الروسى.. عن الشعر الجديد يقول المانيفستو المستقبلى:

«لاينبغى أن تصف الكلمة، وإنما أن تعبر فى ذاتها فلكل كلمة رائحة ولون وروح. إن الإيقاعات البطيئة، الهادئة، والمطردة التى تميز بها الشعر القديم لم تعد مطابقة للتكوين النفسى لمواطن اليوم، ففى المدينة، لم يعد هناك مكان للخطوط المستديرة، المطردة. إن الزوايا والتقاطعات والتعرجات الحادة هى ما يميز لوحة المدينة».

عن القصيدة المعاصرة:

تعيش القصيدة بحياة مزدوجة[١] أو بالأحرى، تنمو القصيدة كالنبتة، تبدع برزة أحجار متلاصقة، تصدر صوتا، وبالتالى، أول الصوت يعيش حياة مستقلة، فيما جزء من العقلنة المعنونة عبر الاسم يغوص فى الظل، أو بمعنى أدق تتموضع اللفظة فى خدمة العقلنة، وقد كف الصوت عن أن يكون «ذا سلطة نافذة، ومطلقا، إذا أصبح اسما يخضع لنظم العقل، إذ ذاك، تترك هذه النظم، ضمن لعبة ثانية أبدية، برزة أحجار تتضخم.

أو بالأحرى، يقول العقل للصوت «نظم» أو يقولها الصوت النقى للعقل النقى.

هذا الصراع، صراع العالم، صراع بين سلطتين، ينتج دائماً اللفظة، وأيضا حياة ثنائية للغة: ينتج دائرتين من النجوم الطيارة.

فى إحدى صوره، يدور العقل حول الصوت، واصفا مسارات إهليلجية، وفى صورة أخرى يدور الصوت حول العقل.

أحيانا، الشمس صوت والأرض مفهوم، وأحيانا أخرى الشمس مفهوم والأرض صوت، أو بالأحرى أرض العقل التنويرى، أو أرض الصوت التنويرى تغطى شجرة الأرض حفيفهما، سواء ارتدته كما شجرة كرز تغطت بملبس الإزهرار الشفاهى، أو قدمت ثمارا لذيذة للعقل، من السهل ملاحظة أن فصل الرنين الشفاهى يعد لحظة عرسية للسان، لقد تزوج شهر الألفاظ، بحيث إن فصل الألفاظ المشبع بالعقل، حينما تحوم نحلات القارئ، هو فصل الوقرة الخريفى، وزمن العائلة والأطفال.

(١٩٢٠)

بيت شعرى[٢]

نقول إن الأبيات الشعرية يجب أن تكون واضحة. حينما يكتب على يافطة حانوت، بأحد الشوارع: «هنا تبيع....»، بلغة سهلة، بسيطة وواضحة، فإن هذا، فى حقيقة الأمر، مجرد عنوان بعيد عن أن يكون بيتا شعريا: إنه عنوان واضح. من جهة أخرى، لماذا تبدت صيغ وتعاويذ الخطاب السحرى[٣]، أى لغة العالم الوثنى المقدسة: «Shagadam, Magadam, Vygadam, Pic, PAC, PACU» سلسلة من جداول الألفاظ التى اهتدى العقل البدائى إليها، تبدت كضرب من اللغة المتعدية للعقل والممارسة الشعبية؟ فضلا عن ذلك، هذه الألفاظ المبهمة استأثرت بسلطة علوية مسلطة على الإنسان، وهى حيل سحرية ذات تأثير مباشر على قدرية الإنسان، تركز السحر العلوى، وتمنحه سلطة الحكم على الطيب والقبيح، ومعالجة القلب الرقيق. ابتهالات بعض الشعوب كتبت بلغة مبهمة لأجل المرددين، هل يفهم أبناء الهند الـ «ڤيدا»[٤] Veda؟ لدى الروس، السلافية القديمة لغة مبهمة، واللاتينية، كذلك، للبولونى أو التشيكى، غير أن الابتهالات المكتوبة مجرد عنوان بينما الخطاب السحرى للصيغ والتعاويذ ليس قائما على العقل المعاصر.

تنقسم حكمته الخريفية إلى حقائق متضمنة الصوت الخاص: (SH, M, V, Etc)، ونحن لا نقارن بينهما حاليا، نعرفهما فقط، لكن توابعه الصوتية سلسلة من الحقائق الكونية المفتولة أمام أفول روحنا، إذا أشرنا إليها، فإن حكومة العقل والشعب العاطفي[٥]، الصيغ السحرية واللغة المتعدية العقلية إرجاع مباشر، على مستوى أعلى من رأس الحكومة، وقد وجهت إلى الشعب العاطفي نداء مباشرا إلى أفول الروح أو النقطة العليا لسيادة الشعب في حياة اللفظة والعقل، وتلك هي تقنية الحقوق القائمة في حالات نادرة. من ناحية أخرى، ترى صوفي توفالفسكايا[٦] أن الصوت هبة العلامات الرمزية، كما أنها تشير إلى ذاكرتها، إذ إن حوائط غرفة أطفالها مغطاة بورق مقوى، ورق/ مخطوطات متعلقة بالجبر، يجب القول إن عالم الأرقام إقليم مخصص لشطر الإنسانية الأنثوي. أخطاء توفالفسكايا مميتة. هل يعقل أن طفلة ذات سبع سنوات تفهم علامات التساوي، القدرة، الأقواس وكل الخواص السحرية لنقل مجموع حسابي إلى ما بعده؟ من الواضح أن ذلك مستحيل، وهي لم تخصص تأثيرا تحديديا للقدرية: تحت تأثير الدفع الطفولي للأوراق السحرية، أصبحت الطفلة حاسبة «ممتازة». حينذاك، سحور الألفاظ، حتى المبهم منها، يظل سحريا ولا يقيد قدراته. من الممكن أن تكون الأبيات واضحة ومبهمة في آن واحد، لكنها يجب أن تكون جيدة ومضطرمة Fervent.

تكشف أمثولة العلامات الجبرية المسطرة على ورق غرفة صوفي توفالفسكايا، والتي اختبرنا تأثيرها شبه القاطع على مستقبلها، هذه العلامات مثل أمثولة الصيغ السحرية: «واضحة كما الفنون».

يترك خطاب العقل المتفوق، حتى المبهم منه، بعض البذور تسقط على الأرض السوداء للفكر، وهو ينميها بواسطة عدد من الأصوات السحرية. هل تفهم الأرض خواص الحبوب أكثر من الفلاح، الحراث الذي يلقي بالبذور إليها؟ أبدا.

لكن الحقول الخريفية تنمو فيها هذه البذور. علاوة على ذلك، لا أرغب في القول إن كل نتاج مبهم جميل، وإنما إنه من غير الضروري مقاومة أي نتاج تحت ذريعة كونه مبهما. أقول إن ميدعي الغناء أثناء العمل يشبهون وقوف العمال أمام آلاتهم.. أليس هذا طبيا؟ أليست طبيعة الغناء كائنة خارج الذات بعيدا عن المحور المعاصر؟ ألا يعد الغناء هروبا من الذات؟.. يصاهر الغناء النزهة، واللفظة تستوجب وحدة صغرى من الزمن، تغطي أكبر عدد من «كيلو مترات، الصور والفكر.

بعيداً عن الذات، لا يوجد فضاء للنزهة. لقد انكسر الإلهام وأصل المعنى. غنى فرسان العصور الوسطى للرعاة، وغنى اللورد بايرون لقراصنة البحار، وغنى بوذا العوز، وبالعكس، وغنى شكسبير متحدثا لغة البلاط، والشيء نفسه فعله جوته، ابن البورجوازي المتواضع، في نتاجه المكرس لحياة البلاط، والبراري الجليدية لإقليم بتشور[٧]، والتي لم تعرف المعارك الحربية أبداء حفظت الأغاني البطولية عن ڤلاديمير[٨] التي نساها نهر الدنيبر.

يجبر النتاج الذي تم إدراكه كاشتقاق علوي للحمة الفكر بالنسبة للمحور الوجودي للإبداع، ومثل الهروب من الذات، يجبر على التفكير في أن أغاني الآلات أبدعت ليس لأجل من يقفون وراءها، وإنما لمن هم وراء حوائط المصنع، بالعكس، بالنظر إلى الآلة، باشتقاق لحمة فكرها، فإن المغنى يرتبط بالآلة عبر طبيعة العمل ذاته، يرحل في عالم الصور العلمية وغرائبية الرؤى العلمية عن مستقبل الكرة الأرضية كما فعل جاستف، أو بالأحرى علم القيم الإنسانية الكونية كما فعل ألكسندرو ڤسكيج[٩] عن كونية حياة القلب الناعمة.

(١٩٢٠)

حول أسماء اللسان الأولية

تشير أسماء دالتون[١٠]، بلانك، ڤيس وغيرها إلى أن المعرفة تمر عبر عصر قانون الأبعاد المتعددة، والألسنية لم تدرك هذا العصر، لكنها أدركت نور الأرقام. حينذاك، حسم مشكل الأسماء الأولية للسان بمساعدة التصورات الدقيقة.

يحوي اللسان أسماء أولية بحيث إن أبجديتها تتملك وحدات. الأبجدية حوالي ٢٨ أو ٢٩[١١]، وقد تم تحليل بعض الصوامت (M, V, S, K) على أساس كونها «تحتية» مثل الأسماء الأولية.

حول (M)

تبدأ به أسماء أصغر أعضاء أغلب المقولات.

عالم النباتات: Moukh[١٢] [طحلب]، Murava [عشب] (بالنسبة إلى الأشجار).

عالم الحشرات: Mohka [ذبابة صغيرة]، Mukha [ذبابة]، Mol' [عثة]، Muravej [نملة] (مقارنة بأجسام الجعلان والعصافير)، Motyljok [فراشة].

عالم الحيوانات: Mys [سنجاب]، Mysh [فأر] (صلة: الفيل، أيل الشمال)، في عداد الأسماك: سمكة صغيرة.

عالم الحبوب: Mak [حبوب الخشخاش].

عالم الأصابع: الأصغر Mizinec [الخنصر].

عالم الزمن: Mig [الحيظة] (أصغر وحدة في الزمن) Makh [ذبذبة رقاص الساعة].

يطابق عالم الألفاظ لفظة Molvit [«نطق بـ» proférer] (قال مرة واحدة)[١٢].

ضمن مقولة الكميات المجردة: Malyj [صغير]، Menshij [أدنى] (مأخوذة عن «Men، Melochi (توافه)، Melkij [دقيق].

نرى أن هذه الألفاظ التي تبدأ بحرف (M) تتعلق بمفهوم واحد: الكمية الصغرى لأعضاء الحقل الذي تنظر إليه - حاليا - بعين الاعتبار.

يختص الفكر بالموت أو الخراب، وهو التقسيم المصغر له، ويتواجد بين من ينتمون إلى Pominki [الوليمة الجنائزية]: يختص الفكر بالموت/ الخراب، وهو ذرة حياة، بالأحرى الأحرف (M) و(I) و (N) تستند إلى حقل الألفاظ التي تبدأ بحرف (M)[١٣]. يظهر الجذر (MNIT) [في العمارة، يفكر، يتخيل] أن صورة الذكرى [Vospominanie] جزيء الذات. Mir [السلام] نهاية تقسيم Mesh [السيف]، حدوده، Mor [طاعون] القسمة دون حدود، أي العدم ١/&= صفر، تدمير القضبان، وذاك هو التبليغ الملازم لـ (R)، وحرف (O) يحافظ على تبليغ حرف (R) بينما أن (I) تغييره إلى صوت آخر، التبليغ My (نحن) هو الجانب المتهاجم، غير القابل للقسمة، وVy [أنتم] هو الجانب المهاجم، الغازي.

إذا أعدنا تركيب محتوى الاسم ـ M إلى صيغة واحدة، تصبح عملية القسمة هذا المفهوم، أحيانا، تقابل (M) تحت صيغة بادئة (MO) ضمن المعنى Molyj(صغير) الذى لا يدل على Morosit (رذ Bruiner).

حول (V)

تتبدى عملية الطرح عبر الاسم ـ V

يبدأ الاسم ـ v بأسماء الحيوانات التى سببت آلاما فى الحياة الأرضية للأسلاف: Volk [ذئب]، Veipr [خنزير برى]، Vor-on [غراب]، Vorobej [عصفور]، Vor [لص]، Vojna [حرب]، Vojsko [جيش]، Vozhod- [قائد عسكرى]، Von [خارج]، Vynut [سرقة]، Vragi [عدو]، وفى مجال الحياة الشخصية: Vrun [كذب]، Vroz [طلاق] (قطيعة)، Vinovatye (مذنب).

ما نحميه يبدأ أغلبه بالاسم ـ V: ovo-shi [خضراوات]، Ovin [مجففة القمح]، Ovny [خراف]، Ovcy [نعجة]، Ovjos [شوفان]، Voly [أبقار]، وبطريقة أكثر تعقيدا: Vlademie [مجال]، Vlast [قدرة]، Volja [حرية]، Velichie [شرف]، Vera [إيمان] (كى نتحاشى الأعداء)، Vorota (أبواب).

حول (K)

تبدأ بـ (K) الألفاظ التى تدور حول الموت: Kolot [مهاجم]، Po-Kojnik [المتوفى]، Kojka [وهو تعبير يعنى مات فى حالة فقر مدقع][14]، Konel [نهاية]، أو الألفاظ المشيرة إلى فقد الحرية: Kovat (لبس طوقا حديديا)، Kuznja (تزوير)، Kolca [قضبان]، Kol [خازوق]، Koren [جذر]، Zakotv [قانون]، أو ألفاظ تشير إلى أشياء شبه متحركة: Kost [عظم]، Klad [حمل ثقيل]، Kol [وتد]، Kamen [صخرة]، Kot [قطة] (حين ترغم على الجلوس فى مكانها).

أدرج القانون[15] وكتابه [Kniga] ضمن الهدوء [Pokoj][16].

هدوء الفارس [Vsadmik] معطى عبر الجواد [Kon]، هدوء حبيس [INOK] معطى عبر الزنزانة [Kelja]، الهدوء معطى للعامل من خلال نهاية [Konec] عمله[17]. جزىء [الصخرة] ساكن لا يتحرك. زوال الحركة، أيا كان محتوى الاسم ـ K، عملية إضافة قريبة.

تحدد الضفة [Kraj] المكان الذى يعطى الجمال [Krasota]، الدم [Krov] (المخفى)، الفئران [Krysa] (إبداع مخادع).

حول (S)

عملية الضرب قريبة من (S)، حيث إنها (S) تبدأ الأجسام الهائلة: Slon (فيل)، Slonce [شمس]، Som [جريث]، Sam [ذات]، Sila [قوة]، Solranie (اتحاد)، Soj [بذور]، Selo [قرية]، Senja [عائلة]، Strado [قطيع]، Stanica [قرية قوازقية]، Staja [شرذمة]، Sto [مائة]، Sad [حديقة] (اتحاد من أجزاء). المكثرون (الموحدون): Sojuz [اتحاد/ توحد)، Sol [ملح]، Sla-dost [دمائة]، Sup [مجمع المحاكم]، Sym [أولاد]، son [يقظة]، Slava [مجد]، Slukh [أسماع]، Semja [حبوب]. محور اتحادى: Sud [مجمع المحاكم]، Starel [عمداء]، Sedoj [الشيب]، Sam [ذات]، Sivyj [رمادى]، Sizyj [أزرق].

توضع الألفاظ: Soj [حبوب]، Pelmja [قبيلة]، Sivyj [رمادى] فى نفس العلاقة مع: Boj [معركة]، Ubivec [قتلة]، Biven [دفاع]، وإذا كان Ded [الجد] المتوفى منذ زمن طويل يعد حيا الآن، وحدة من الأعمال اليدوية [أعطى: Daju، معطى: Dadeno]، Vesnac [ربيع] ما قبل الإنتاج، Osen [خريف] ما بعد الإنتاج.

بفضل المجد [Slava]، تصبح الصورة الذهنية الأفضل لدى عديد من الناس (التكاثر/ عملية الضرب)، إذ يتزايد عدد المشاهدين بفعل المجد، فى هذا الصدد، يوضع الخريف [osen] والحمار [osjol] فى نفس العلاقة مع الربيع (vesna) والسعادة [vesjolyj]: الحمار لا يسمع شيئا [oslukh]، حمار جامح [neposlusInyj]، والمساء [vecher] باب [vorota] يفضى إلى الظلمات [chernoje ،العتمة،]، والسعادة [vesjoluj]، رضاء [soglasnyj] طيع [poslushnyj]، والربيع [Vesna] باب يفضى إلى أشياء عديدة، أما الخريف [osen] نهاية الانفراجة ـ السياج [tyn] يصاهر السلك [syn] والحبوب [semena].

نفكر فى أن وراء الاسم ـ S، تختفى الصيغة المجردة لعملية الضرب. ■

(١٩١٦)

* هذه النصوص الثلاثة مترجمة عن: Poetique, N=2, Ed. Seuil, 1970 (المترجم)

هوامش:

(١) كتب النص فى ١٩١٩ ـ ١٩٢٠، نشر لأول مرة فى العام ١٩٣٣، والعنوان من وضع الناشر الروسى.

(٢) كتب النص فى ١٩١٩ ـ ١٩٢٠، نشر لأول مرة «putitvorchestva»، خاركوف رقم ٦ ـ ٧، ١٩٢٠.

(٣) مسوجز أغنية السحرة، حكايات الشعب الروسى، زاخاروف، والتى أدت دورا مهما فى قصيدة العصر الحالى.

(٤) الفيدا: أحد كتب الهندوس الدينية الأربعة، أو الأربعة معا (المترجم).

(٥) اللفظة الروسية: Chuvstvo تستند إلى خمسة معان وخمسة إحساسات.

(٦) توفالفسكايا، عالم رياضيات روسى (١٨٥٠ ـ ١٨٩١)، منحته الأكاديمية العلمية أرفع جوائز عصره فى العام ١٨٨٨، عن عمله حول حركة الجسم التى تضغط على نقطة ثابتة.

(٧) فى شمال روسيا.

(٨) أول أمير روسى، حينما كانت العاصمة كييف، الواقعة على نهر الدنيبر.

(٩) جاستف وألكسندر وقسكيج، شاعران سوفيتيان، من أصل عمالى، ظهرا بعد ١٩١٧.

(١٠) نشر النص لأول مرة فى العام ١٩١٦ بمطبوعة: «Ocharovanyj Strannik»، منشورات Al-ma DKH Vesennyj، العدد (١٠).

(١١) يلاحظ أن الأبجدية الروسية تحوى ثلاثين حرفا. بالمقابل (٢٨ ـ ٢٩) هى عدد الأيام فى الأشهر البسيطة ـ الكبيسة.

(١٢) رأينا الإبقاء على اللفظة مكتوبة بالأحرف اللاتينية كما النطق الروسى، إكمالا للفائدة، ولأسباب معلومة لا تحتاج إلى إيضاحات. (المترجم).

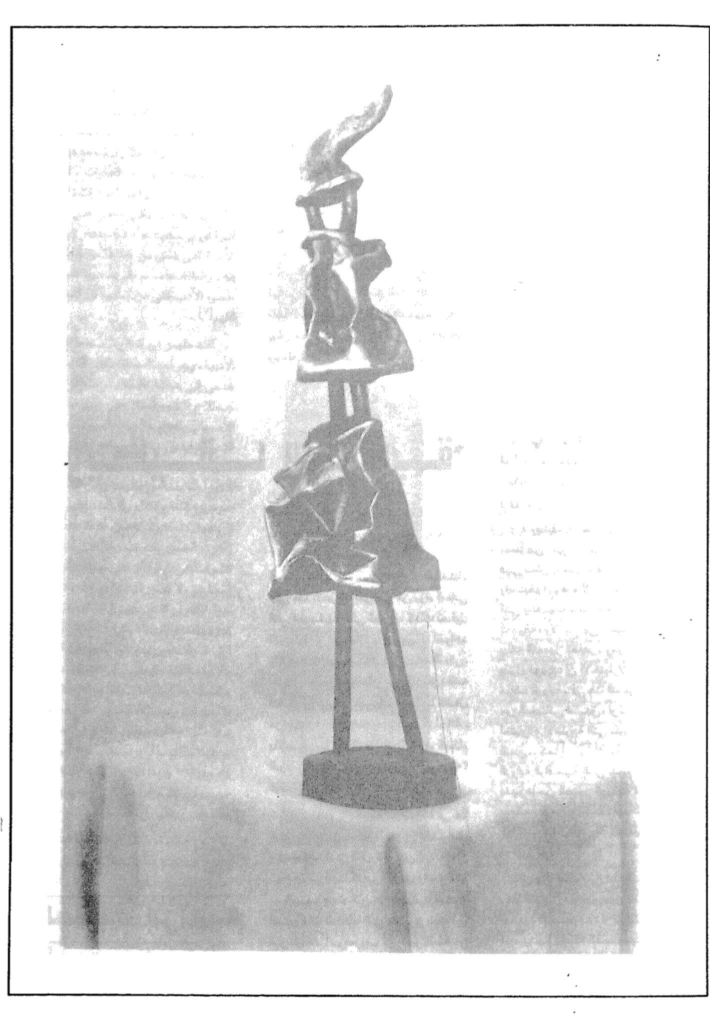
(١٣) PO بادئة prefixe: لذا لم يعطها خليبنيكوف أى اهتمام.

(١٤) اجتهاد فى الترجمة إلى العربية (المترجم).

(١٥) بالمثل ZA، هنا، بادئة.

(١٦) راجع هامش (٤).

(١٧) توجد (K) فى نهاية الألفاظ التى تشير إلى الهدوء: Vsadnik (فارس)، Inok (رجل دين)، Pabotnik (عامل)، وفى بداية الألفاظ التى تشير إلى ما يجلب هذا الهدوء: Kelja (الزنزانة)، النهاية (Konec).



بويطيقا الرواية*

السيد إبراهيم

* فصل من كتاب «نظرية الرواية» ـ قيد النشر ـ

قـ بعض النقاد لا يقيمون هذه التفرقة بين نحو الرواية والبويطيقا، فالبويطيقا عندهم أعم ويدخل فيها ما تقدم فى الفصل الأول كله من كلام عن الرواية.

يقول جوناثان كلر مثلا فى المقدمة التى كتبها للترجمة الإنجليزية لكتاب تودوروف «بويطيقا النثر»(١): حينما تتجه البويطيقا إلى الأعمال الأدبية لدراستها، لا تتجه إليها لتفسيرها، وإنما لاكتشاف أبنية الخطاب الأدبى وأعرافه التى بها يمكن للأعمال الأدبية أن يكون لها المعانى التى لها. وهو يقارن ذلك بعلم اللغة؛ ذلك أن علم اللغة ليست عنايته بتفسير الجمل اللغوية أو بيان معانيها، ولكن بالوقوع على القواعد وجملة الأعراف اللغوية الدفينة التى تستبطن الجمل، والتى تشربناها ونحن نتعلم لغتنا ـ على هذه الأعراف التى هى من وراء المعانى التى نضيفها على الجمل. كذلك تحاول البويطيقا أن تحدد الشفرات وجملة القواعد والأعراف التى توجهنا فى تحديد المعنى. وتنطلق شلوميت كنعان من المنطلق نفسه فتقول فى تعريفها للبويطيقا(٢) إنها تنشغل من بين ما تنشغل به مما ذكرته الباحثة ـ بالإجابة عن هذا السؤال: ما هو النظام الموجود فى فن شاعر بعينه أو فى لغته؟ كيف تتخلق القصة... إلخ.

وليس هذان الباحثان وحدهما فى هذا الباب. هناك من قبلهما باحثون أعلام مثل تودوروف الذى قال كلر عن كتابه: «إن تنوع موضوعات كتاب تودوروف وعدم تجانسها يجعلان منه مرشداً ممتازاً للمشروعات المختلفة التى تنضوى تحت لواء البويطيقا»(٣). ومعروف أن نحو القصة من الموضوعات الأساسية فى كتاب تودوروف، وضمن المشروعات المختلفة التى يشير إليها كلر.

ومهما يكن من أمر، فقد آثرت أن آخذ بالتفرقة التى اصطنعها بعض الباحثين، وهو دافيد لودج، حين صنف المعالجات التى انتهى إليها النقد الروائى حتى الآن إلى ثلاث مجموعات بناء على «العمق» الذى تتوخاه كل منها إزاء البنية الروائية(٤). هناك أولا نحو الرواية، أو علم قواعد الرواية Narratolgy، وهو النشاط المتجه ـ كما تقدم للكشف عن «لغة» الرواية ـ اللغة بالمعنى السوسيرى أى الكشف عن النظام أو البنية العميقة. وهناك ثانياً، بويطيقا الفن الروائى ويدخل تحت هذا العنوان كل المحاولات التى تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصى وتصنيفها. وهناك أخيراً التحليل البلاغى، ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصية لبيان كيف يحدد التعبير اللغوى الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها. وهذا يدخل فيه جهود النقاد الجدد والأسلوبية التى انبثقت من فيلولوجيا اللغات الرومانية، ويمثلها فى خير صورها ليوشبتزر وأويرباخ.

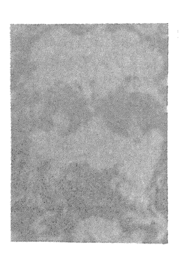
البويطيقا إذاً تقع ـ عند ـ لودج ـ موقعاً وسطاً بين البنية العميقة والبنية السطحية، فهى تتعلق ببحث التقنيات فى العمل الأدبى وتصنيفها، وهذه لا تبلغ فى عمقها الدرجة التى يبلغها «نحو» الرواية ـ وهو البنية العميقة، ولا تبلغ فى سطحيتها المبلغ الذى يبلغه التعبير الظاهر ـ وهو البنية السطحية. يقول لودج: إن الاختيارات التى يصطنعها مؤلف الرواية ـ فى هذا المستوى ـ هى بمعنى من المعانى أسبق، أو لنقل أعمق، من اختياراته الأسلوبية التى تكون البنية السطحية للنص.. كما أن لها أهمية ظاهرة كذلك فى الرواية الواقعية التى تتسم إذا ما قورنت بغيرها من الصور الروائية التى سبقتها بمعالجة الزمن معالجة دقيقة شبه تاريخية، كما تتسم بعمق ومرونة عظيمين فى تقديمها للوعى(٥).

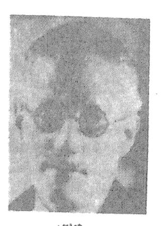
إن بين المفهومين تداخلا على أى حال. وهذا التداخل سيظهر حين نأتى للكلام على المقدرة القصصية، أو قد يكون من الأوفق تسميتها بالملكة القصصية Narrative Competence وهى تطلق على العملية التى

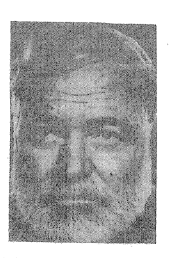
بها يستخرج المتلقى من جملة ما حكى له شيئاً يقال له القصة ـ يستخرجها من خلال الوسيط القصصى Narrative medium. والوسيط القصصى هو الصورة التى يخرج عليها القص، فقد يكون صورة سمعية، وقد يكون صورة بصرية، إذ القصة أو الحكاية لها وجود مستقل عن الوسيط القصصى؛ فقد يمكن أن تحكى القصة شفوياً، أو تكتب فى شكل حروف، أو قد تمثل على المسرح، كما يمكن أن تؤدى بطريقة «البانتوميم»، أى التمثيل الصامت، أو تظهر على هيئة صور منعكسة على شاشات العرض ثابتة أو متحركة مصحوبة بالصوت والموسيقى أو غير مصحوبة. هذه كلها وسائط القصة. إن هذا يمكن مقارنته كذلك بالتفرقة التى قال بها سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة لها وجود مستقل عن أى صورة من الصور التى تظهر فيها أو النصوص التى تتمثل فيها. وكذلك يقال فى القصة.

إن القصة ليست هى الكلمات المكتوبة على الصفحة، لكنها شىء يبنيه القارئ من الألفاظ الموجودة فى النص، بعملية استنباطية قائمة على ما اكتسب من مهارة يمكن تنميتها من خلال معرفته بالنصوص الأدبية وتقاليدها. فالحكاية أو القصة إنما تستمد من التقاليد الأدبية ومن الثقافة -Cul ture التى ينتمى النص إليها. ولذلك كان القارئ ـ بالرغم من دوره الإبداعى الذى بدونه لا يمكن أن توجد قصة ـ محكوماً بقواعد للفهم والاستنباط تضع حدوداً لحريته فى استخلاص القصة واستنباطها. هذه القواعد راجعة إلى تلك التقاليد الأدبية. ونحن هنا واقعون تماماً فى نطاق التفكير السيميوطيقى. فالبحث السيميوطيقى لا يرى أن للمؤلف أو القارئ حرية مطلقة فى صنع المعنى، وإنما تمر عبرهما الشفرات التى هى شرط التجربة الاتصالية بينهما، وذلك لا يتيسر إلا بوضع حدود للرسائل التى يمكن أن يتبادلاها. والعمل الأدبى حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ، وإنما شبكة من الشفرات التى تجعل العلامات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص[٦].

ولكن ما معنى أن تقرأ العلامات المكتوبة كنص خاص؟ أن تقرأ بوصفها أدباً، قد يمكن أن يقرأ عالم الجغرافيا ـ مثلا ـ أو عالم التاريخ


هوميروس


جويس


هيمنجواى

نصاً أدبياً ليحصل منه على مبتغاه لكنه لن يستطيع قراءته قراءة أدبية إلا إذا واجه النص مزوداً بفهم مسبق ومعرفة باطنية لعمليات الخطاب الأدبى. وما لم يكن مزوداً بهذه المعرفة وله ألفة بالتقاليد التى تستند إليها قراءة الأعمال الأدبية، فإنه سيقف حينئذ أمام النص مكتوفاً، فلا يعرف ما هو صانع بهذه التوليفة الغريبة من العبارات. قد تمكنه معرفته باللغة من فهم العبارات والكلمات والجمل، لكنه لن يكون قادراً على قراءتها أدبيا أى بوصفها أدباً، لأنه يفتقر إلى الملكة الأدبية التى تمكن من حازها من إنجاز ذلك. إنه ـ والحالة هذه ـ لم يقم ببرمجة نفسه على «نحو» الأدب التى من شأنها أن تعينه على الفهم[٧].

لقد ظهر فى كلامنا مصطلح الملكة الأدبية. وهو أحد المصطلحات الكثيرة التى تنتمى إلى عائلة «الملكة». واصطلاح الملكة اصطلاح اشتهر أصلا على يدى عالم اللغة الأمريكى **نعوم تشومسكى** ونظريته فى النحو التوليدى. وهذا المصطلح وقسيمه الآخر الذى يقابله وهو الأداء Performance، كثيراً ما يضاهى بينهما وبين مصطلحى سوسير: اللغة والكلام وقد امتد مفهوم الملكة إلى مجالات كثيرة، بعد أن أدرك علماء اللغة بآخرة، قصور هذه التفرقة التى اصطنعها تشومسكى لوقوفهم على جوانب لم يلتفت إليها هو ولا الذين نهجوا نهجه وكان من جراء ذلك أن اتسع مفهوم الملكة ليشمل كل قدرة نحتاج إليها للنطق بالألفاظ المناسبة لكل موقف من مواقف حياتنا اللغوية والاجتماعية، للوصول إلى غايات بعينها: مخاطبة الرؤساء مثلا وتقديم الاعتذرات أو الالتماسات وغير ذلك كإجراء مكالمة تليفونية مثلا، فهذه كلها مسائل تحتاج إلى استيعاب بروتوكولاتها أو برامجها أو امتلاك ناصيتها[٨] وبهذا اقتربت كلمة «الملكة» جداً من معنى كلمة المهارة التى يحصلها المرء بالتدريب وينالها بالاكتساب.

من هنا جاء مصطلح الملكة القصصية. وإذا كانت هذه الملكة محكومة ـ فى جانب منها ـ بالثقافة، كما قدمنا، فهذا راجع إلى كونها سلوكاً مكتسباً شأنها فى ذلك ـ كما أسلفنا ـ شأن اكتساب اللغة. لكنها كذلك تقوم ـ وهذا هو الجانب الآخر ـ على أساس من

الاستعداد الكامن فى الجنس البشرى ونزوعه إلى اكتساب هذا النوع بعينه من السلوك، كمثل ما يقال فى اللغة. وفى هذا الصدد يقول شولز[٩]: وفى العالم العربى المعاصر تبدو ثقافة الملكة القصصية Narrativity متجانسة إلى حد كاف، حتى ليمكن النظر إليها نظرتنا إلى لغة بعينها من اللغات، باعتبارها كلا ذا نظام.

لننظر فى بعض نصوص الحكايات الشعبية: إن الكلمات «كان ياما كان» - كما يقول شولز - هى كلمات سحرية؛ بمعنى أنها أشبه بكلمة السر التى تنفتح بها مغارة على بابا. فهذه كذلك ينفتح بها فى ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للقصة. وهى إذا ما قيلت حركت فى ذهنه آلة تظل تدور وتندفع فى حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات سحرية أخرى، مثل: «وعاشوا فى ثبات ونبات»، أو ما أشبه. ومثل هذا يقال فى النصوص الروائية الأخرى: ما إن يتبين القارئ الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه حتى تنفتح فى ذهنه دائرة التقاليد الأدبية لهذا الجنس[١٠]. ومن هنا نستطيع أن نفهم كلام كلر الذى سقناه فى موضع آخر، وهو أن كتابه فقرة من الفقرات الصحفية مثلا على هيئة الشعر، يهيئ لاستقبالها استقبالا مختلفاً يستمد من الصورة التى فى أذهاننا عن الشعر وتقاليده.

وجملة الأعراف والتقاليد الأدبية اللازمة لتفسير النصوص راجعة فى جانب منها إلى النصوص الأخرى التى تنتمى إلى الجنس الأدبى نفسه[١١]. ومن هنا تأتى فكرة التناص Intertextuality، وهو مصطلح أدخلته إلى الدراسات النقدية جوليا كرستيفا فى أواخر الستينيات. والأساس المشترك بين السيميوطيقيين جميعاً فيما يتعلق بهذه المسألة، هو أنه مثلما أن العلامة لا تشير إلى الشىء الخارجى من أشياء العالم كالجماد والنبات وغير ذلك، وإنما تشير إلى علامات أخرى سواها داخل النظام اللغوى مثلاً، فكذلك النصوص تشير إلى نصوص أخرى سواها. فالفنان - أديباً أو رساماً - لا يستند إلى الطبيعة فى كتاباته أو لوحاته، وإنما يستند إلى الطرائق التى جرى عليها سابقوه فى تحويل الطبيعة إلى نصوص. فالنص يختبئ فى داخله نص آخر بشكل معناه، سواء كان المؤلف على وعى بذلك أو على غير وعى.

والتناص عادة ما يكون أكثر خفاء وأشد تعقيداً فى تفاعلاته مما يظهر فى المعارضات الشعرية مثلا، و النصوص التى تشترك فى موضوع واحد، كالمسرحيات التى تناولت قصة أوديب مثلا، فإنه على الرغم من أن بين هذه النصوص بالفعل علاقة تناص، إلا أن تلك صورة ساذجة للفكرة. ذلك أنه فى إطار الغرض الشعرى الواحد، كالرثاء، كل مرثية هى نص يختبئ فى سواها من المراثى.

الجنس الأدبى إذاً مفهوم مبناه على التناص: فأية قصيدة غنائية، أو غير غنائية، تجرى على التقاليد التى ترجع إلى التراث الأدبى الذى ينتهى إلى الشاعر. ولا يوجد نص فى الحقيقة - كما تذهب كرستيفا - حر من النصوص الأخرى التى يقوم بينها حوار لا ينتهى، سواء فى الحقبة الواحدة أو الحقب المتعاقبة، النص بهذا المعنى هو تحويل Transformatian عن نص آخر. ولذلك كان التناص أو كمون النصوص بعضها فى بعض إطاراً مرجعياً مهماً يعين على تفسير النصوص[١٢].

ونعود إلى ذكر الملكة القصصية التى تقوم على التفرقة - كما ظهر مما تقدم - بين القصة والوسيط القصصى. وهذه التفرقة هى الأساس الذى ينهض عليه هذا الفصل برمته الذى جعلنا عنوانه بويطيقا الرواية. يقول لودج[١٣]. لا شك أن أعظم الإنجازات فى هذا الصدد - يقصد بويطيقا الرواية - فى العصور الحديثة كان راجعا إلى التفرقة التى أقامها الشكليون الروس بين الفابيولا Fabula والسوزيت Sjuzhet - بين الحكاية على النحو الذى ربما حدثت عليه حدوثاً فعلياً فى الزمان والمكان فى خط ممتد من الأحداث المتجاورة التى لا حصر لها - الحكاية فى صورتها البيضاء المحايدة، وبين النص الفعلى الذى ظهرت فيه الحكاية: النص بكل ما فيه من فجوات ومحذوفات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث.

وقد تعددت المصطلحات التى استعملت فى نظرية الرواية - فى هذه النقطة وكلها تنصب دلالاتها فى المفاهيم نفسها، فأولا كان للتفرقة التى قال بها إميل بنفست بين الحوار Discours والسرد Histoire تأثير واسع على النظرية الأدبية. وقد استعمل فى الإنجليزية الكلمة plot لمقابلة المصطلح الشكلى Sjuzhet، وإن كانت الكلمة الإنجليزية غير مناسبة لترجمة المصطلح، كما يظهر فى شكوى بعض الباحثين[١٤].

وفى نظرية الشكليين الروس يمكن على نحو مبدئى أن نقيس التفرقة التى قالوا بها بين الفابيولا والسوزيت، بالتفرقة التى قالوا بها - كذلك - بين لغة الشعر ولغة الاستعمال، أو اللغة العادية التى يستعملها الناس. فالحيل Devices البلاغية التى تظهر فى النص الروائى ليس مراداً بها أن تكون سبيلا إلى الإفضاء أو الكشف عن الحكاية أو الفابيولا، بل إن لها عليها تأثيراً إغرابياً De-familiarizing[١٥]. هذا الإغراب إنما ينشأ أساسا من جعل العلاقة بينها وبين الفابيولا لا علاقة بين الأمامية Foreground والخلفية Background أى بين عنصر تجعل له الصدارة وعنصر آخر خلفى يرى فى ضوئه العنصر الأمامى.

وتعد المحاولة التى قام بها شلوفسكى shklovsky فى هذا الصدد من المحاولات الأولى على مستوى بويطيقا الرواية، وهى محاولة كان لها تأثير كبير على النقد البنيوى الذى جاء من بعد. كان اهتمام شلوفسكى يتجه إلى ذلك الجانب من البنية القصصية للرواية الذى يمكن أن تمارس عليه عملية الإغراب نشاطها، ألا وهو الحبكة. فهو يميز بين القصة والحبكة - أى الفابيولا والسوزيت فالقصة هى الأحداث فى تسلسلها الطبيعى و المادة الخام، والحبكة هى الطريقة التى يتم بها إغراب القصة. ولذلك يمكن النظر إلى الحبكة فى الرواية كما ينظر إلى الإيقاع

والقافية فى القصيدة[١٦]. بل يمكن أن يقال إن البطل فى أى قصة إنما هو وظيفة تنهض بها الحبكة وهى التى تخلقه خلقاً، تماماً مثل هاملت الذى خلقته تقنية المسرح، كما يقول شلوفسكى[١٧].

وعملية الإغراب تقتضى وجود «معيار» مألوف أو أساس يمكن مخالفته وإيقاع الإغراب عليه. وغياب هذا المعيار ينفى المسألة ويقوضها من أساسها. ولذلك يرى هوكس[١٨] أن من أفضل الأعمال التى عالجت هذه المشكلة ما قام به بروب فى كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذى يعد خطوة مهمة أخرى فى مجال بويطيقا الرواية. فاهتمام بروب فى الحقيقة هو بالضبط «بالمعايير» التى يظهر منها عمل البنية القصصية.

اتضح لنا حتى الآن - إذاً - شيئان: أولاً التفرقة بين السرد والحوار. وثانياً التفرقة بين النص والحكاية. وهاتان الوسيلتان هما الأساس الذى ينبنى عليه المنهج السيميوطيقى فى تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها[١٩].

وإذا اتضح أن أصحاب النظرية الروائية قد اتفقوا على شىء..، فهو أن نظرية الرواية تقتضى هذه التفرقة التى ذكرناها بين القصة والعمل القصصى. وهذا شئ يراه كلر[٢٠] - من المشتغلين بالنظرية - مقدمة لا يستغنى عنها فى نظرية الرواية. فعلى المرء أن يفرق - إذا أراد أن يدرس الرواية - بين ما هو روائى وما ليس بالروائى. وهذا يقتضى أن يوضع فى الاعتبار دائماً أن العمل الروائى تبرز فيه جملة متتابعة من الأحداث. وعلى من يبتغى أن يقوم بتحليل النص أن يكون قادراً على تحليل هذه الأحداث ووظيفتها فى كونها شيئاً يسبق وجوده وجود النص، كما يوجد مستقلاً عنه.

وقد يوقع هذا القول فى وهم القارئ أن أصحاب النظرية الروائية يعتقدون أن أحداث قصة من قصص بلزاك مثلا قد وقعت بالفعل، أو أن بلزاك قد تصور الأحداث أولاً ثم جسدها فى الخطاب الروائى. وهذا ما يبادر كلر إلى نفيه. يقول: وإنما يلزم لكى يقوم المرء بالتحليل الروائى لنص من النصوص أن يتعامل معه باعتباره محاكاة لأحداث Representation ينظر إليها على أن لها وجوداً مستقلا عن أية وجهة نظر معينة تظهر من خلالها الأحداث فى العمل الروائى، وينظر إليها كذلك على أن لها خصائص الأحداث الحقيقية التى لها وجود فعلى. ويترتب على ذلك أن العمل الروائى ربما لم تظهر فيه العلاقة بين حدث من أحداثه وحدث آخر على المستوى الزمنى. ولكن الناقد ينبغى عليه أن يتبين ذلك فى التسلسل الطبيعى للأحداث، كما لو كانت قد وقعت بالفعل متزامنة أو متعاقبة. والثمرة التى نجنيها من وراء ذلك أنه يتيسر لنا عندئذ أن نقوم بتشخيص العمل الروائى على أنه قام بتعديل الترتيب الطبيعى للأحداث، أو أنه أزال هذا الترتيب، فنتمكن حينئذ من إبراز وجهة النظر الروائية، وهكذا يمكننا من خلال إقامة أساس غير نصى أن ننظر إلى كل شىء فى النص على أنه طريقة فى تفسير هذا الأساس وتقييمه[٢١].

ومفهوم وجهة النظر مما ركز عليه اهتمام صاحب كتاب بلاغة الرواية[٢٢] الذى طلع به على الناس عام ١٩٦١. وفيه ينظر إلى الرواية على أنها مكونة من قاص وقصة، وذلك قبل أن ينفتح النقد فى إنجلترا وأمريكا على النظرية البنيوية التى انطلقت من القارة الأوروبية. وقد سبق واين بوث بكلامه هذا عن وجهة النظر ما قال به جينيت الذى اصطنع لذلك مصطلح البوأرة Focalization. ولكن جينيت يرى أن مصطلح وجهة النظر لا يميز بين الراوى وبين الشخصية التى تتم رؤية الأحداث من منظورها هى. فعادة ما يكون الراوى وصاحب المنظور متباينين فى عملية القص، وإن كان احتمال اختلاطهما معاً إنما يزداد إذا جاء القص بضمير المتكلم وليس الغائب. فغالباً ما يبدو الراوى وصاحب المنظور شيئاً واحداً، ولكن يمكن الفصل بينهما، وإن لم يتميز أحدهما عن الآخر[٢٣].

ويذهب جينيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار - أو عدم اختيار - وجهة نظر بعينها[٢٤]. ومعنى ذلك أن المنظور مبناه على من الذى تسود وجهة نظره فى موضوع بعينه من النص وتوجه - أى وجهة النظر هذه - الحكاية عندئذ وجهتها[٢٥]. وهنا يقيم جينيت تفرقة أساسية بين البوأرة والقصNarration أو بعبارة أخرى بين من يرى، ومن يتكلم - كما سيأتى بيان ذلك بالتفصيل.

والقص أحد ثلاثة مفاهيم فى نظرية جينيت، فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شيئين هما القصة والعمل القصصى، فهى عنده بين ثلاثة أشياء: القصة والعمل القصصى والقص، فالمراد بالقصة ما سبق أن شرحناه وهو الحكاية نفسها باعتبارها مجموعة الأحداث أو ما يطلق عليه جينيت محتوى الرواية. وهو ما يمكن أن نلخص به العمل الروائى إذا أردنا أن نشرح ما تدور حوله هذه الرواية أو تلك، وهو حينئذ الشخصيات والأحداث فيها. ويناظر جينيت هذا بما أطلق عليه سوسير لفظ المدلول. وأما العمل القصصى فهو النص نفسه مكتوباً أو ملفوظاً، أو هو الخطاب الذى تظهر فيه القصة وربما أعيد فيه ترتيب الأحداث،، وفيه تنهض الشخصيات فى علاقات متنوعة بعضها مع بعض - علاقات إذا قورنت بما عليه القصة فى الأساس، ظهر الاختلاف فى كونها لم تكن على هذا النحو من الاكتمال الذى ظهرت عليه فى النص الروائى. وهذا ما يراه جينيت مناظراً لمقولة سوسير عن الدال، هناك شىء آخر هو عملية القص أو الإخبار بالقصة نفسه، وهو ما يطلق عليه عملية إحداث الفعل الروائى[٢٦].

ويرى بعض النقاد[٢٧] أن تفرقة جينيت هذه بين الأشياء الثلاثة، ترتد فى النهاية إلى شيئين فقط، هما المفهومان اللذان أشير إليهما عند النقاد الروس بالفابيولا والسوزيت.

إن دراسة وجهة النظر فى الرواية قد بلغت ذروتها فيما قام به جينيت فى كتابه الخطاب الروائى، ولذلك وجب أن نقف وقفة تفصيلية عند أفكاره فى هذا الكتاب.

إن النقطة التى يجعلها جينيت منطلقه فى تحليل الخطاب الروائى، هى التقسيمة التى قال بها من قبل تودوروف، حين ذهب إلى أنه يمكن تصنيف المسائل المتعلقة بالرواية فى ثلاث مقولات: مقولة الزمن (زمن الفعل) Tense، وهى تعبر عن العلاقة بين الزمن فى القصة والزمن فى الخطاب الروائى أى النص، ومقولة الوجه Aspect، وهى تعبر عن طريقة الراوى فى إدراك

القصة. وهذه المقولة تتصل أساساً بمسألة «وجهة النظر الروائية». ومقولة الصيغة Mood وتعبير عن نمط الخطاب الذى يستعمله الراوى. وهما أعنى مقولتى الوجه والصيغة يجتمع فيهما معاً المسائل المتعلقة بالمسافة Distance وهى المسائل التى تناولها التراث النقدى الأمريكى المنحدر إلينا من هنرى جيمس فى ضوء التقابل بين الإظهار showing والإخبار Telling(أو القص)، وهو ما يعد إحياء لمقولتى أفلاطون عن المحاكاة Mimesis والحكى Diegesis إحدى المقولتين تتعلق بالطرق المختلفة لأداء الأقوال التى تتطلق بها الشخصيات، والأخرى تتعلق بطرق حضور الراوى أو القارئ فى الرواية على نحو صريح أو ضمنى(٢٨).

والمصطلحات الثلاثة هى فى الأساس اصطلاحات نحوية. وكلها تتعلق بالفعل Verb. والسبب فى ذلك راجع إلى أن جينيت يرى أن الرواية هى فعل مكبر ـ هى توسع فى الفعل(٢٩)، فمثلا: أنا أمشى، جاء فلان، هما صورتان مصغرتان للرواية. والعكس كذلك صحيح، فالأوديسة ليست إلا تضخيماً أو توسيعاً لهذا الفعل: عوليس يعود إلى وطنه فى إيثاكا. ورواية بروست التى يعنى جينيت بتحليلها ـ على مدار كتابه كله ـ هى تعبير متسع لهذا الفعل: مارسيل يصبح كاتباً (٣٠). وإذا أردنا نحن مثالا خاصاً من عندنا، وكانت قصة اللص والكلاب مثلا هى موضوع التحليل قلنا إن الرواية ليست إلا تضخيماً كذلك لهذه الجملة التى لا تشتمل إلا على فعل واحد ليس غير: سعيد مهران يفشل فى الانتقام من أعدائه.

هذه المقولات الثلاثة يتناولها جينيت تحت خمسة عناوين، الثلاثة الأولى منها، وهى: ترتيب الأحداث Order، والمدة Duration ومعدل التردد Frequency، تختص جميعاً بتناول الزمن. وأما الرابع فيتناول الصيغة Mood، والخامس يتعلق بالصوت أما الزمن والصيغة ـ وهى العناوين الأربعة الأولى ـ فيدخلان تحت بحث العلاقة بين القصة والرواية أى بين القصة والنص، بينما يظهر أثر الصوت على مستوى العلاقة بين القص والرواية (النص) من جهة، وعلى مستوى العلاقة بين القص والقصة من جهة أخرى(٣١).

أما المفردة الأولى من مفردات جينيت الخمسة، فهى المتعلقة بنظام ترتيب الأحداث فى الرواية. ولابد أولا أن نميز بين شيئين: زمن الشيء الذى يحكى أو زمن القصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذى يظهر فى النص. وإذا استعملنا عبارة أخرى، قلنا إن هناك زمنين: زمن المدلول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب الروائى أو ما شئت من ألفاظ.

نحن هنا إذاً بإزاء نوع من الثنائية تسمح ـ كما يقول كرستيان متز(٣٢) بالتحريف فى التسلسل الزمنى، هذا التحريف الذى هو سمة للأدب الروائى بعامة: أن نوجز ثلاث سنوات من حياة البطل مثلا فى جملتين أو نلجأ إلى المونتاج، وذلك فى الأفلام الروائية فنستبدل بذلك لقطات سريعة إلخ. وهذه الثنائية لا تسمح لنا بذلك فحسب، بل هى تحفزنا إلى أن نعد من بين وظائف الرواية اختراع مشروع زمنى يقام فى ضوء مشروع زمنى آخر.

إن تغيير تسلسل الزمن فى الرواية له فى الإنجليزية مصطلح معروف وهو Anachrony الذى يعنى وضع حادثة فى غير موضعها بتقدمها على حادثة سواها أو بتأخيرها عنها، خلافاً لما عليه الحال فى التسلسل الطبيعى للأحداث. إن هذا التغيير سمة ينصف بها الأدب الروائى بعامة كما قدمنا. وفى التراث الأدبى الغربى ـ كما يقول جينيت ـ نجد ذلك إحدى خصائصه الاستهلالية. فى السطر الثامن مثلا من الإلياذة يستهل الراوى روايته بالشجار الذى نشب بين أخيل وأجا ممنون، هذا الشجار الذى جعله الراوى نقطة البداية التى يعود منها إلى الوراء عشرة أيام تقريباً ليكشف عن سبب هذا الشجار فى حوالى ١٤٠ سطراً قائمة على الاسترجاع Retrospection، أى استرجاع أحداث ماضية (الإهانة التى وجهت إلى كريسيس ـ غضب أبولو ـ الطاعون). ومن الحقائق المعروفة أن هذه الطريقة فى الاستهلال قد صارت فيما بعد إحدى الخصائص الشكلية للملحمة. ومن الحقائق المعروفة كذلك أن التراث الروائى الغربى انتهج هذا الأسلوب الذى جرى عليه سلفه، حتى فى صميم تراثه من الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر.

لذلك لا ينبغى القول بأن هذا التحريف فى الزمن أو التغيير فى نظام تسلسله هو من الأمور التى تقع فى حيز الندرة، ولا أنه من مخترعات الرواية الحديثة، بل على العكس من ذلك تماماً فهو مصدر تقليدى يستمد منه القص الأدبى(٣٣). ولذلك كانت مسألة وجود الدرجة صفر فى التحريفات الزمنية، وهى الدرجة التى يتطابق فيها زمن الرواية وزمن القصة تطابقاً تاماً أمراً افتراضياً ليس غير، لكن لا وجود لذلك فى الواقع.

إنه لكى ندرس الترتيب الزمنى فى النص الروائى لابد أن نقارن الأجزاء الزمنية التى يتكون منها الخطاب الروائى أو النظام الذى رتبت عليه الأحداث، أقول نقارن ذلك بنظام الترتيب الذى جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التى تتكون منها القصة. إننا نقيم هذه المقارنة مسترشدين بالنص الروائى الذى يشير إلى ذلك صراحة أو يستنبط ذلك منه ضمناً من خلال بعض المفاتيح غير المباشرة. على أن هذا لا يتيسر لنا فى جميع الأحوال، بل هو عديم الجدوى وعقيم فى بعض الحالات، كروايات روب ـ جرييه الذى يعمد عمداً إلى مَحو كل أثر يدل على الزمن. هذا من جهة. ومن جهة خرى فهذا العمل ممكن بل ضرورى إذا جئنا لدراسة الرواية الكلاسيكية. فالخطاب الروائى ثمة لا يلجأ إلى تغيير ترتيب الأحداث إلا ويخبرنا بذلك. ولذلك ينبغى إذا صادفنا فى بعض مقاطع الرواية مثلا قولا كهذا: «قبل ذلك بثلاثة أشهر...» أن نأخذ فى الاعتبار أمرين: أن هذا المشهد يأتى فى الرواية تالياً لا متلواً، وأن نفترض أنه يأتى فى القصة متلواً وليس تالياً. إن هذه العلاقة بين الاثنين أساسية فى النص

وإهمالها لا يعد تجاوزاً للنص فحسب، بل هو كذلك قضاء عليه أو بتعبير جينيت قتل له[٣٤].

ولو أنعمنا النظر قليلا فى افتتاحية الإلياذة التى أشرنا إليها، لوجدنا الحركة الزمنية فيها أكثر تعقيداً من مجرد كونها حركة استرجاعية أساسها النظر إلى أحداث الماضى:

قصى أيتها الربة حدثنى عن غضب أخيل بن بليوس، الغضب المدمر الذى أدى إلى محن لا حصر لها حاقت بأهل اليونان، وألقى بكثير من الأرواح القوية للأبطال فى هاديس (جهنم) وبأجسادهم فرائس للكلاب ولكل طير مجنح، وهذا ما عمل على تحقيقه مستشار زيوس منذ اليوم الذى تخلى فيه أتريدس Atreides - فى أول نزاع شب - عن ملك الإنس النبيل أخيل.

فمن ذا من بين الآلهة جعل الاثنين يتنازعان ويختلفان؟ حتى ابن ليتوس وزيوس؛ لأنه وقد غضب للملك سلط على الجيش طاعوناً وبيلا حتى أخذ الناس منه يهلكون، لأن أتريدس ألحق الإهانة بالكاهن كريسيس».

إن نقطة البدء التى ينطلق منها هوميروس هى غضب أخيل، وهذا هو الموضوع الأول. أما الموضوع الثانى فهى ألوان الشقاء التى حاقت بأهل اليونان التى هى فى حقيقة الأمر مترتبة على هذا الغضب. وأما الموضوع الثالث فهو الشجار بين أخيل وأجاممنون وهو السبب المباشر للغضب، ومن ثم فهو سابق عليه. ثم يستمر صاحب الإلياذة فى الرجوع إلى الوراء من سبب إلى سبب، فالطاعون سبب الشجار، وأخيراً فالإهانة التى لحقت كريسيس هى سبب الطاعون.

إن هذه العناصر الخمسة فى الافتتاحية التى افتتحت بها الإلياذة يمكننا أن نطلق عليها: أ، ب، جـ، د، هـ وفقاً لترتيبها فى النص. أما ترتيبها فى القصة فله وضع مختلف، فهى تأخذ زمنياً هذه الأوضاع: ٤، ٥، ٣، ٢، ١. وعلى ذلك يمكن أن نصوغ علاقة الزمنين فى الرواية والقصة فى هذه المعادلة:

أ ٤ - ب ٥ - جـ ٣ - د ٢ - هـ ١

وبهذا نلاحظ أن الحركة الزمنية فى النص أقرب إلى أن تكون رجوعاً القهقرى إلى الوراء، فهى حركة قهقرية تقريباً (٣٥).

وإذا ما تركنا إلياذة هوميروس، ومضينا فى تحليل التحريف الزمنى أبعد من ذلك، وجدنا من صور هذا التحريف أو التعديل فى وضع الزمن فى الرواية أن المستقبل يصير حاضراً. ولكن المستقبل هنا تتكون عنه فى الماضى فكرة فى عقل إنسان ما، هو مثلا شخصية جان فى رواية بروست المسماة جان سانتى jean Santeuil. فالبطل يعثر بعد عدة سنوات على الفندق الذى تقيم فيه مارى كوسيشيف Marie Kossichef التى وقع فى حبها ذات يوم، فيقارن الانطباعات التى تولدت اليوم لديه بتلك التى تخيل ذات يوم أنها ستتولد اليوم عنده.

«أحيانا حين يمر أمام الفندق يتذكر الأيام الممطرة التى كان يحضر فيها مربيته هذه المسافة فى رحلة حج. لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن تنتابه الكآبة التى ظن أنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحبها. لأن هذه الكآبة التى تخيلها مسبقاً قبل أن تحدث له هذه اللا مبالاة التى وقعت له بالفعل، إنما جاءت من حبه لها. وهو حب لم يعد له وجود».

وإذا أردنا تحليل الزمن فى هذا النص، توجب علينا أولا أن نقوم بتجزئته إلى مقاطع، ثم نقوم بوضع رقم لكل جزء من هذه الأجزاء التى يتكون منها، بحيث يناظر هذا الرقم الزمن الأصلى للحدث فى القصة. إننا هنا أمام تسعة أجزاء فى النص يتوزعها وضعان زمنيان للقصة هما: ٢(الآن = اللحظة الحاضرة)، ١ (ذات يوم = الماضى). وبغض النظر عن الطبيعة التكرارية للأحداث التى يشير إليها ظرف الزمان «أحياناً»، فإنه يمكننا أن نرجع أجزاء النص إلى أوضاعها الزمنية على النحو الآتى:

الجزء أ يتسق مع الوضع ٢ [أحيانا حين يمر أمام الفندق يتذكر] الجزء ب يتسق مع الوضع ١ [الأيام الممطرة التى كان يحضر فيها مربيته هذه المسافة فى رحلة حج]

الجزء جـ يتسق مع الوضع ٢ [لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن] الجزء د يتسق مع الوضع ١ [تنتابه الكآبة التى ظن]

الجزء هـ يتسق مع الوضع ٢ [أنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحبها]

الجزء ويتسق مع الوضع ١ [لأن هذه الكآبة التى تخيلها مسبقاً]

الجزء زيتسق مع الوضع ٢ [قبل أن تحدث له هذه المبالاة التى وقعت له بالفعل]

الجزء ح يتسق مع الوضع ١ [إنما جاءت من حبه لها]

الجزء ط يتسق مع الوضع ٢ [وهو حب لم يعد له وجود]

وحينئذ يمكننا أن نصوغ المعادلة الزمنية للعلاقة بين القصة والرواية على النحو الآتى

أ٢ - ب ١ - جـ ٢ - د ١ - هـ ٢ - و ١ - ز٢ - ح ١ - ط ٢

وهنا نجد أنفسنا أمام حركة زجزاجية تماماً،

وعلى الرغم من هذا التحليل الذى تقدم لهذا المثال من بعض أعمال بروست، إلا أننا لم نستفد بعد تحليله زمنياً على مستوى التعاقب نفسه بين الأجزاء، وعلينا لذلك أن نتبين العلاقات التى تربط كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر.

فإذا أخذنا الجزء أ باعتباره نقطة البداية (ومن ثم فله وضع استقلال)، أمكن حينئذ أن نقول إن الجزء ب استرجاعى. ويمكننا أن نقول إن هذا الاسترجاع ذاتى بمعنى أن الشخصية نفسها تتبناه، ولا عمل للرواية هنا أكثر من تقرير الأفكار الحالية التى للشخصية «كان يتذكر». وهكذا نرى أن الجزء ب تابع للجزء أ؛ فهو يوسم بكونه استرجاعياً بالنسبة إلى الجزء أ.

والجزء جـ يستمر فى الرجوع إلى القسم أ ولكن دون أن يكون تابعاً له. ومرة أخرى نجد القسم د استرجاعياً، لكن الاسترجاع هذه المرة يتبناه النص نفسه مباشرة؛ إذ من

بويطيقا الرواية

الواضح أن الرواى هو الذى يذكر أن الكآبة لا وجود لها، حتى لو كان البطل نفسه يلاحظ هذه الملاحظة.

والجزء هـ يعود بنا إلى الحاضر ولكن بطريقة مختلفة جملة وتفصيلا عن الجزء جـ؛ لأن الحاضر ينظر إليه هذه المرة على أنه ينبثق من الماضى و «من وجهة نظر» الماضى: إنه ليس مجرد عودة بسيطة إلى الحاضر لكن توقع للحاضر من داخل الماضى: وهو توقع ذاتى بغير خفاء. إن الجزء هـ بذلك تابع للجزء د، مثلما أن د تابع للجزء جـ؛ بينما الجزء جـ له وجود مستقل شأنه شأن الجزء أما الجزء فهو يعود بنا مرة أخرى إلى الوضع ١ أى الماضى على مستوى أعلى من مستوى التوقع فى الجزء هـ، هو مجرد عود إلى الوضع لا أكثر ولا أقل وهو عود إلى وضع تابع، والجزء هو كذلك توقع لكنه توقع موضوعى هذه المرة؛ لأن جان الذى ينتمى إلى الزمن الذى انقضى تنبأ بأن ينقضى الحب مثلما تنبأ بالكآبة - وليس اللامبالاة - لفقدان هذا الحب.

وأما الجزء ح فهو مجرد عود إلى ١، شأنه شأن الجزء و. والجزء ط يشبه الجزء جـ فى كونه ليس إلا عوداً إلى ٢ أى إلى نقطة البداية.

بعد هذا التحليل الذى ظهر فيه بعدان آخران هما التبعية والاستقلال، يستبدل جينيت بالمعادلة الأولى معادلة أخرى، على هذا النحو:

أ٢[ب ١] جـ ٢[د ١ (هـ ٢) و١(ز ٢) ح ١] ط ٢

وفيها يتيسر لنا أن نرى بوضوح الاختلاف بين الأجزاء: أ، جـ ، ط من جهة، والأجزاء هـ، ز من جهة أخرى، فلكل منهما نفس الوضع الزمنى لكن ليس على نفس المستوى الهيراركى.

إن جينيت يمضى فى تحليل الزمن وتعقيداته فى رواية بروست «فى أثر زمان مضى»،(٣٦) وبيان صور مختلفة له غير العينة التى تقدمت والتى جمعت ألواناً شتى من العلاقات الزمنية متمثلا ذلك فى الاسترجاعات الذاتية والموضوعية، والتوقعات الذاتية والموضوعية كذلك، والعود إلى كل من هذين الوضعين. وهو يستبدل بمصطلحى الاسترجاع Retrospectien والتوقع Anticipation مصطلحين آخرين لهما نفس المعنيين وهما: -Analepsis للاسترجاع و Prolepsis للتوقع أو استشراف المستقبل، مع استبقاء المصطلح Anachrony، للدلالة به على التحريف الزمنى بقسميه، إلا أن أهمية تحليل جينيت للزمن أنه ينتهى فيه إلى نتيجة تجعل لهذا التحليل مغزى وليس مجرد جهد عبثى يمتد فى الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصب آخر الأمر فى نتائج تلقى ضوءاً كاشفاً على العمل الذى يتعرض طول الوقت لتحليله. يقول: إن أهمية القص القائم على التحريف الزمنى فى «فى أثر زمان مضى» متصلة بالشخصية الاسترجاعية فى رواية بروست التى هى برمتها حاضرة فى عقل الراوى فى كل لحظة من اللحظات، فمنذ اليوم الذى أدرك فيه الراوى، وهو مغشى عليه من النشوة، المعنى الجامع لقصته، وهو لا يتوقف أبداً عن الإمساك بكل خيوطها فى وقت واحد، والقبض على كل الأماكن واللحظات فيها فى وقت واحد، لكى يكون قادراً على إقامة تعدد فى العلاقات «التلسكوبية» بينها: هذا نوع من كلية الوجود، كلية وجود مكانية وزمنية أيضاً(٣٧).

لكن التحريف الزمنى لا يمكن أن نصل من خلاله وحده إلى نتائج حاسمة، لأنه لا يصور إلا ملمحاً واحداً من جملة الملامح التى تتصل بالزمن فى الرواية. فمن الواضح مثلا أن تحريفات السرعة - سرعة الأحداث تسهم فى الخروج من أسر الزمنية الروائية شأنها فى ذلك تماماً شأن التجاوزات التى تتصل بنظام ترتيب الأحداث زمنياً، وهو ما يشكل العنصر الثانى عند جينيت من العناصر الخمسة، وهو عنصر المدة.

●●●

لكن تصادفنا فى هذا المجال صعوبة مرجعها إلى استحالة قياس المدة فى الرواية، هل هى مدة القراءة؟ حتى ذلك يختلف من شخص لآخر، وحتى على مستوى الشخص الواحد تختلف مدة القراءة باختلاف الظروف. الأمر هنا بخلافه فى الموسيقى مثلا أو السينما. ولا وجود للدرجة صفر أو النقطة المرجعية التى تصورنا وجودها على مستوى نظام ترتيب الأحداث زمنياً؛ لأن ذلك سيكون معناه هنا تطابق المدة الزمنية فى كل من الرواية والقصة، وذلك مستحيل. وقد يقال إن ذلك ممكن على مستوى الحوار فى الرواية، وهو حينئذ الحوار الذى لا يتدخل فيه الراوى بالزيادة أو النقصان. وهنا نبادر إلى القول: إن كل ما يمكن للكاتب أن يفعله داخل هذا الحيز - حيز الحوار - هو تقرير كل ما قيل بالضبط، لكن لا يمكن الوقوف على السرعة التى نطقت بها الكلمات مثلا أو على المواضع الصامتة فى الحوار التى تتوقف فيها الشخصية عن الكلام. لذلك نستطيع أن نقرر أن هذا العنصر لا يصلح أن يكون مؤشراً زمنياً للعلاقة بين الرواية والقصة.

لكم كما تقول مثلا عن شخص إنه يجرى بسرعة خمسة عشر ميلا فى الساعة، فتقاس السرعة على أساس من علاقة عنصر زمانى بآخر مكانى، كذلك يمكن أن تقاس السرعة فى الرواية بالعلاقة بين المدة الزمنية فى القصة مقيسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والأعوام، وبين طول النص فى الرواية مقيساً بالأسطر والصفحات وعندئذ ستكون رواية الدرجة صفر هى الرواية التى تقوم على سرعة ثابتة لا تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها ولا إسراع، فعلاقة المدة فى القصة والطول فى الرواية حينئذ ثابتة دائماً.

ومن الصعب تخيل وجود رواية بهذه الصفة لا تنوع للسرعة فيها ومن ثم لا تنوع فى الإيقاع، مما يجعلنا ننتهى إلى ملاحظة على جانب كبير من الأهمية وهى أنه يمكن أن تكون هناك رواية بغير تحريفات على مستوى الترتيب الزمنى، لكن لا يمكن أن تكون هناك رواية ليس بها اختلافات إيقاعية.

وينبغى أن يكون معلوماً أنه على مستوى الوحدات الصغرى فى الرواية فإن التحليل

الذى ينبنى على أساس من بيان التفصيلات الإيقاعية سيكون كليلا غير دقيق؛ لأن زمن القصة يشير إليه بالدقة التى تحتاج إليها. لذلك لا يصلح هذا التحليل إلا على مستوى الوحدات الروائية الكبرى، فينبغى أولا أن نحدد منذ البداية الوحدات الكبرى التى ستتقرر لدينا على أنها كذلك، ثم نقيس زمنها على مستوى القصة. ثم ينبغى ثانياً أن يكون بين أيدينا سجل زمنى داخلى واضح ومتماسك ولو على نحو تقريبى. أما الأمر الأول فقد يكون من السهل القيام به على ما يقول جينيت، ولكن الثانى ليس كذلك.

على أن جينيت جعل المتغيرات الأساسية للسرعة فى رواية بروست على النحو الآتى:

كومبراى: ١٤٠ صفحة مخصصة لحوالى ١٠ سنوات.

حب سوان: ١٥٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

جيلبرت: ٢٠٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

(هنا حذف سنتين اثنتين)

بالبك ١: ٢٢٥ صفحة لثلاثة أشهر أو أربعة

جيرمانتس: ٥٢٥ صفحة لسنتين ونصف السنة. لكن ينبغى أن نقرر أن هذا القسم نفسه يشتمل على متغيرات واسعة ففيه ٨٠ صفحة لحدث مدته يجب أن تكون ساعتين أو ثلاثة، ١١٠ صفحات خاصة بالكلام عن عشاء الدوقة الذى يمتد لنفس المدة الزمنية تقريباً، ٦٥ صفحة عن أمسية للأمير. بعبارة أخرى فإن حوالى نصف هذ القسم مخصص لزمن مدته أقل من عشر ساعات.

بالبك ٢: ٢٧٠ صفحة لحوالى ستة أشهر.

ألبرتين: ٤٤٠ صفحة لحوالى ١٨ شهراً، منها ٢١٥ صفحة مخصصة ليومين فقط، ٩٥ صفحة لأمسية موسيقية.

فينيس: ٣٥ صفحة لعدة أسابيع.

(حذف على جانب من الغموض مدته عدة أسابيع على الأقل)

تانسونفى: ٣٠ صفحة لعدة أيام.

(حذف حوالى ١٢ عاماً)

الحرب: ١٠٠ صفحة لعدة أسابيع، القسم الأكبر منها مخصص لأمسية واحدة (حذف «عدة سنوات»

ماتينيه جيرمانتس: ١٥٠ صفحة لمدة ساعتين أو ثلاث ساعات(٣٨).

إن جينيت ينتهى من خلال هذه القائمة إلى نتيجتين: الأولى أن معدل التغير يتأرجح من ١٥٠ صفحة مدتها ثلاث ساعات إلى ثلاثة أسطر مدتها اثنا عشر عاما. أو بعبارة أخرى: من معدل صفحة واحدة لما مدته دقيقة إلى معدل صفحة واحدة لما مدته قرن كامل من الزمان. النتيجة الثانية هى ملاحظة التحول الداخلى فى معدل السرعة حين تقترب الرواية من نهايتها فيما يمكن أن نوجزه فى هذه العبارة: هناك إبطاء تدريجى فى الرواية راجع إلى الأهمية المتزايدة لبعض المشاهد الطويلة جداً التى تقع فى فترة قصيرة جداً. هذا من جهة ومن جهة، أخرى هناك تعويض عن هذا الإبطاء يتمثل فى مواطن الحذف الذى تزداد درجته. ويمكننا أن نؤلف بين هذين الجانبين معاً فى عبارة واحدة وهى: «انقطاع متزايد فى الرواية»، فرواية بروست تتجه إلى الانقطاع على نحو متزايد ويتغير إيقاعها وتتبنى من مشاهد كثيرة يفصل بعضها عن بعض ثغرات هائلة مما يجعلها تبتعد - على نحو متزايد - عن الدرجة صفر أو المعيار الافتراضى لمعدل السرعة فى الرواية.

ولا يقال إن هذا يشير إلى تحول سيكولوجى للمؤلف، لأننا نعرف أن رواية بروست لم تكتب على النحو الذى بين أيدينا اليوم، فلقد أدت ظروف الحرب إلى تأخير نشر الرواية، فكان بروست لا يتوقف عن تضخيم النص بالإضافات ، وزاد فى الأجزاء الأخيرة من الرواية أكثر مما زاد فى الأجزاء الأولى منها. لكن هذه الظروف إذا أمكن أن تشرح لنا حشو الرواية بالتفاصيل، فهى لاتشرح حشوها على هذا النحو بالذات. ومن المؤكد أن بروست كان يريد منذ البداية هذا الإيقاع الفجائى الذى يتناقض بصورة حادة مع سلاسة الأجزاء الأولى. كأن ذلك كان نوعاً من مضاهاة النسيج الزمنى للحوادث القديمة بالنسيج الزمنى للحوادث القريبة وكأن ذاكرة المؤلف كانت كلما قرب عهده بما يحكيه اتجه إلى النزوع إلى الانتقاء والتضخيم على نحو بالغ.

والطرق التى يتأتى بها تنظيم سرعة الرواية تتنوع تنوعاً لا حد له تقريباً .

فنحن نتدرج من سرعة لا نهائية تتمثل فى مواطن الحذف حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدة زمنية، إلى بطء مطلق يتمثل فى الوقفات، حيث يتوقف النص من أجل وصف شىء. وهنا نجد المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية.

على أن هناك أربع علاقات أساسية فى التراث الروائى لمعدل السرعة، يسميها **جينيت** بالحركات الأربع للرواية منها اثنتان سبق ذكرهما تقعان على طرفى نقيض وهما الحذف Ellipsis والوقفة Pause والاثنتان الآخران تتوسطانهما وهما المشهد Scene أو الحوار (غالباً) الذى يتحقق فيه كما رأينا من قبل نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة، والتلخيص Summary الذى يقع فى المنطقة الممتدة بين المشهد والحذف.

ويمكننا أن نصوغ معادلة لهذه الحركات الأربع على النحو الآتى:

الوقفة: زمن الرواية = س، زمن القصة = صفر. إذن زمن الرواية لا نهاية له فى الكبر بالنسبة لزمن القصة: زر a زق

المشهد: زمن الرواية = زمن القصة: زر = زق

التلخيص: زمن الرواية، زمن القصة: زر › زق

الحذف: زمن الرواية = صفر، زمن القصة = س. إذن زمن الرواية لا نهاية له فى الصغر بالنسبة لزمن القصة: زر › ∞ زق(٣٩)

حيث ز = زمن، ر = رواية، ق = قصة، ∞ ما لانهاية.

والمثل الذى يختارونه للاستشهاد به باعتباره من الأمثلة النمطية على التلخيص، مأخوذ من دون كيشوت وهو:

بداية (لوتاريو) فى النهاية أن يغتنم الفرصة التى سنحت بغياب أنسيمو وأن يكثف حصاره للقلعة. ولذلك قام بشن غارة على

بويطيقا الرواية

حب الذات لديها بالثناء على جمالها؛ فليس هناك شيء يقهر البروج المشيدة لغرور المرأة الجميلة ويجعل عاليها سافلها بهذه السرعة، مثل تملق هذا الغرور نفسه. وفي الحقيقة لقد سعى سعياً دائباً إلى تقويض صخرة استقامتها بمثل هذه الأحمال التي لم تكن كاميلا لتصمد أمامها حتى لو كانت مصنوعة من نحاس. بكى لوتاريو وتضرع وأخذ على نفسه الوعود وتملق وأقسم بالله في حماس حار وعلائم على صدق الشعور حتى انتصر على عفتها وتحقق له النصر الذي كان أبعد شيء عن توقعه وأشد شيء هو رغبة فيه.

وتكاد راية بروست في المراحل الأخيرة منها تخلو من التلخيص تماماً. فالرواية لا تجري على النحو الذي نصادفه في المراحل السابقة منها حيث كنا نجد ثمة فقرات قليلة أو صفحات معدودة عن أيام كثيرة أو شهور أو سنين بغير أن يكون ثمة تفاصيل.

وأما الوقفة pause فمشهور بها بروست. وهذا راجع بالطبع إلى كثرة ستطراداته كوصفه أشجار الخوخ في بعض مواطن من الزواية ووصف نافورة الأميرة إلخ. ولكن ذلك لا يؤدي إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو الصحيح، فرواية بروست لا تتوقف عند شيء إلا كان هذا التوقف يناظره توقف آخر على مستوى التأمل الذي يقوم به البطل نفسه. ومن ثم فإن المقطع الوصفي لا يتحاشى أبداً الزمن الذي مرجعه إلى القصة.

وأنواع الحذف عند بروست يمكن تلخيصها في ثلاث صور: المحذوفات الصريحة التي تدل عليها الرواية بوضوح كما في قوله مثلا: «كنت قد وصلت حيال جيلبرت إلى حالة من اللامبالاة التامة تقريبا حين ذهبت إلى بالبك مع جدتي بعد ذلك بعامين» وقوله «مرت سنوات طويلة»، «مرت عدة سنوات» إلخ. والمحذوفات الضمنية التي يستنبطها القارئ من خلال تبينه لوجود ثغرات في التسلسل الزمني أو فجوات في إطراد الرواية. فنحن نعلم مثلا أن مارسيل عاد إلى باريس «إلى حجرته التي كان سقفها منخفضا»، ثم نلقاه بعد ذلك في شقة جديدة ملحقة ببيت في المدينة، مما يتضمن حذف عدة أيام على الأقل وربما أكثر من ذلك. كذلك في حادثة وفاة الجدة التي تركناها على فراش المرض. وأقرب الظن أن ذلك كان في بداية الصيف. ونجد الرواية بعد ذلك تبدهنا بهذه الكلمات: «بالرغم من أن ذلك كان في فصل الخريف في أحد أيام الآحاد..» فالحذف هنا واضح. والفضل في ذلك راجع لتلك الإشارة التاريخية التي جاءت في النص. لكن هذا الموضع بالذات من أكثر المواضع الصامتة التي يكتنفها الإبهام في الرواية برمتها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن موت الجدة كان إلى حد بعيد صورة من موت أم المؤلف، ظهر لنا أن هذا الحذف لا يخلو من معنى. وهناك ثالثاً الحذف الافتراضي، وهو الحذف الذي يستحيل تحديد مكانه على الإطلاق والذي نتبينه بعد حادثة يسترجعها النص كالرحلة إلى ألمانيا أو الألب أو هولندا أو الخدمة العسكرية.

إن هذه معايير تقليدية في دراسة الرواية، ولكن أهميتها في دراسة رواية بروست إنما ترجع لما تمنحنا من القدرة على تحديد المواطن التي يتجاوز فيها العمل عن عمد أو عن غير عمد هذه المعايير تحديداً دقيقاً.

وإذا جئنا لدراسة المشهد أو الحوار، فإنه يمكن القول: إن نص بروست برمته إنما هو مشهد بالمعني الزمني للكلمة الذي حددناه فيما سبق، إننا نعرف في التراث الروائي التناوب بين التلخيص المشهد أي بين السرد والحوار. وهذا أمر لا وجود له هنا. قبل مارسيل بروست كان التباين في إيقاع الرواية بين المشهد التفصيلي والتلخيص يعكس دائماً تبايناً بين الدرامي وغير الدرامي - كان الإيقاع الحقيقي للتراث الروائي - على نحو ما نرى في مدام بوفاري - في التناوب بين التلخيص الذي هو جانب غير درامي من النص وبين المشهد الذي هو جانب درامي له دور حاسم على الأحداث. وبعض المشاهد في رواية بروست تجري على هذا التقليد كوفاة الجدة وغير ذلك. لكن هناك مشاهد طويلة ليست هذه وظيفتها، وهي خمسة مشاهد تصل إلى ٤٥٠ صفحة(٤٠) لها أهمية استهلالية، فكلها يؤذن بدخول البطل مكاناً جديداً أو بيئة مختلفة ويقوم مقام السلسلة بأسرها التي يستفتحها. نحن هنا لا نتعامل مع مشاهد درامية، بل مشاهد من النمط التقليدي أو التصويري تنطمس فيها هوية الحدث تقريباً لصالح التصوير النفسي والاجتماعي. إن هذا التغير في الوظيفة ينتج عنه تغير في النسيج الزمني على جانب كبير من الأهمية. فعلى خلاف التراث الروائي الذي يخلو فيه المشهد تقريباً من كل ما يعترض مجراه من وصف أو تحريفات في الزمن، نرى المشهد عند بروست يؤدي في الرواية دوراً شبيهاً - على حد تعبير جينيت - بدور المدفأة التي تجمع حولها أصحاب البيت، أو هو بمثابة القطب المغناطيسي الذي يجذب إليه من المعلومات ما يصادفه تنضاف والوقائع العابرة. إن المشهد يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعتراضية الوصفية والتكرارية وألوان الوعظ المقحمة التي يقوم بها الراوي وغير ذلك. وكل ذلك قصد به جمع باقة من الحوادث والآراء قادرة على أن تعطي هذا الحشد أهمية على مستوى استبدالي Paradigmatic صرف. والمشهد الأخير منها ذو طبيعة تكرارية. ولحظات السرد التي تبدو كما لو كانت منبثقة عما يشبه الحمم البركانية الوصفية الحوارية، أبعد شيء عن المعايير العادية للزمن الحواري، بل أبعد شيء عن كل ما عرف من الزمن في الرواية، ويمكن تشبيهها بما نراه في افتتاحيات الفالس La Valase من مقاطع لحنية تظهر خلال غلالة ضبابية من الإيقاع والهارموني. لكن الضبابية هنا - أي في الرواية - على العكس من ذلك؛ فهي ليست في المقاطع الاستهلالية كأنما أرادت الرواية آخر الأمر أن تتلاشى في هذا المشهد الخير تدريجياً وأن تترك جواً من التأمل المشوش المبهم عن عمد - جواً من التأمل في اختفائها هي نفسها(٤١).

* * *

والعنصر الثالث من العناصر الخمسة التى يتناولها جينيت فى دراسة الرواية هو ما يسميه معدل التردد Frequency. والبحث هنا جار أيضاً على مستوى العلاقة بين الرواية والقصة، فقد يتكرر التعبير فى النص مرتين أو مرات عديدة. قد يقول النص مثلا ـ وهذا أمر ليس ثمة ما يحول دونه على حد تعبير جينيت: جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس. هذا تكرار على مستوى الرواية فقط، لأنا لو بحثنا فى القصة لوجدنا الحدث وقع مرة واحدة. وإذاً فالتعبير يتكرر والحادثة لا تتكرر. وهذا أحد أنماط أربعة للعلاقة القائمة بين الرواية والقصة من جهة التكرار. وهذه الأنماط راجعة إلى حاصل ضرب اثنين فى اثنين: فالتعبير قد يتكرر أو لا يتكرر، وكذلك الحادثة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر. فالرواية يمكن أن تخبرنا مرة واحدة بما لم يقع سوى مرة واحدة، وأن تخبرنا خمس مرات بما قد حدث خمس مرات مثلا، أو تخبرنا عدة مرات بما لم يحدث غير مرة، أو تخبرنا مرة واحدة بما حدث عدة مرات.

فالإخبار مرة واحدة بما حدث مرة واحدة، كأن تقول مثلا: نمت مبكراً أمس. وهذه الصورة من واحدية التعبير التى تلتقى بواحدية الحدث المحكى هى أكثر الصور شيوعاً وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة. ويقترح جينيت أن يوضع لها اسم. ويقترح لذلك مصطلحاً يصوغه على غرار المصطلحات اللغوية وهذا المصطلح هو sin-gulative، على غرار superlative مثلا، وربما ترجمناه بالنمط الحادى.

ثم يأتى النمط الثانى وهو التعبير عما حدث عدة مرات بمثله من مرات الإخبار، وذلك كأن تقول: نمت يوم الاثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكراً.. إلخ. وهذا النمط من التكرار ـ إذا نظرنا إليه من جهة مسألة علاقة التكرار بين القصة والرواية ـ يظل فى حقيقته كالنمط السابق أى singulative، لأن التكرار فى الرواية يناظر تكراراً فى القصة. ولذلك يتحدد النمط الذى أطلق عليه singulative بتساوى عدد مرات الحدوث فى كلا الجانبين أى الرواية والقصة، وليس بعدد المرات وحدها.

وأما النمط الثالث، فهو الإخبار عما حدث مرة واحدة عدداً من المرات،كالمثال الذى تقوم أولا، وكقولك: نمت بالأمس مبكراً إلخ بدت أقرب إلى أن تكون افتراضاً محضاً ليس له علاقة بالإبداع الأدبى. لكن جينيت يذكرنا أن بعض نصوص الحداثة تنبنى على هذا التكرار. وهو يضرب مثلا على ذلك بحادثة موت أم أربعة وأربعين فى بعض أعمال روب ـ جرييه المسماة بالغيرة La jalousie، كذلك فإن رواية القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل لم يكن غريباً ذلك عليها. وهذا النمط من الرواية الذى يتكرر التعبير فيه دون أن يكون له ما يقابله من تكرار على مستوى الأحداث يسميه جينيت الرواية المتكررة Repeating Nar-rative.

ثم عندنا أخيراً النمط الرابع القائم على الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة. فإذا كان النمط الثانى يقوم على تقرير ما حدث أكثر من مرة بعدد مماثل من التعبير: نمت يوم الاثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكراً إلخ، فإن ههنا مجالا لتدخل النمط الرابع بالاعتماد على الحذف واستخدام بعض الألفاظ مثل: كل يوم، طوال الأسبوع، كل أيام الأسبوع.. إلخ وحينئذ فالصورة التى من هذا النمط تكون هكذا: كنت أنام مبكراً كل أيام الأسبوع. فليس ثمة تكرار على مستوى الرواية. والحقيقة أن هذا النمط هو ما تلجأ إليه الرواية فى الواقع اللهم إلا فى حالات أسلوبية متعمدة وهذا النمط يسميه. جينيت بالرواية التكرارIterative وهى من الصور التراثية القديمة التى يمكن أن نجد أمثلة لها فى ملحمة هوميروس كما يمكن أن نجد لها أمثلة كذلك على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية وكذلك رواية المودرنية.

لكن المقاطع التكرارية فى الرواية الكلاسيكية كانت تابعة فى وظيفتها ـ ربما حتى بلزاك ـ للمشاهد القائمة على النمط الأول الأحادىsingulative، هذه المشاهد كانت المقاطع التكرارية بمثابة الخلفية أو الإطار المعلوماتى لها. ومن ثم كانت الوظيفة الكلاسيكية للرواية التكرارية قريبة من وظيفة الوصف فى كونها فى خدمة الرواية بما هى رواية أى بما هى رواية أحادية. وأول روائى أخذ على عاتقه تحرير الرواية من هذه التبعية هو فلوبير فى مدام بوفارى، فالصفحات التى تروى حياة إما Emma فى الدير مثلا أو أيام الخميس التى كانت تقضيها مع ليو Leon أو غير ذلك، كان لها استقلال غير عادى. لكن لم يتح لأى عمل روائى أن يستعمل النمط التكرارى أو لنقل الرواية التكرارية استعمال بروست لها فى روايته «فى إثر زمان مضى»

إن الأقسام الثلاثة الأولى من رواية بروست يمكن بغير مبالغة أن تكون أقساماً تكرارية فى أساسها . وقد وجد جينيت عن طريق الإحصاء ٢٦٥ صفحة منها ـ أى من هذه الأقسام الثلاثة ـ ذات صفة تكرارية فى مقابل ٢١٥ صفحة ذات صفة أحادية، ثم تسود الصفة الأحادية ابتداء من الجزء الرابع. غير أننا نلحظ مع ذلك أقساماً تكرارية عديدة تمتد من هذا الموضع حتى النهاية. هذا مع ملاحظة وجود فقرات داخل المشاهد الأحادية ذات طابع تكرارى، كما هو الحال فى بداية العشاء الذى أقيم فى بيت الدوقة، حيث نرى جملة اعتراضية ممتدة امتداداً طويلاً للكلام عن فطنة جيرمونت. وحينئذ نلحظ أن المجال الزمنى الذى يغطيه الجزء التكرارى يمتد حتى يتجاوز المجال الزمنى للمشهد الذى أقحم عليه؛ فالجانب التكرارى يفتح ـ إلى حد ما ـ نافذة على الفترة الزمنية التى يسميها جينيت خارجية External، ويطلق على الأجزاء الاعتراضية التى من هذا النوع ـ لذلك ـ اسم التكرارات الخارجية أو التى تضفى تعميماً generalizing itera-tons.

وهناك كذلك التكرار الداخلى inter-naliteration وهو الذى يمتد طول فترة زمن المشهد فقط، وليس أطول منها. والأمثلة على ذلك يذكرها جينيت فى موضعها(٤٢).

هذا ويمكن أن يشتمل مشهد واحد على النمطين معاً، أى على التكرار الداخلى والخارجى كذلك.

وهناك كذلك نوع آخر من التكرارية التى يسميها جينيت التكرارية الزائفة pseu-do - iterative أى التى ليست فى حقيقتها كذلك، لكنما قصد منها المبالغة، ولذلك فهى

بويطيقا الرواية

لون من ألوان المجاز وصورة بلاغية تستعملها الرواية الكلاسيكية تتطلب ألا تحمل على المعنى الحرفى. فعندما تقول الرواية كان ذلك يحدث كل يوم، فمعنى ذلك أن شيئاً يشبه ما حدث اليوم هو الذى يحدث كل يوم، لأن ما حدث اليوم لا سبيل إلى استعادته، وإنما يقع حدث آخر شبيه به. وهذا يشبه قطار الساعة الثامنة وهو المثل الأثير عند سوسير، فقطار اليوم ليس هو قطار الأمس، ومع ذلك نقول ركبت فى قطار الساعة الثامنة؛ ذلك أن كل حادثة لها خصوصيتها وتعينها الذى يذكره جينيت من سرفانتس وهو «ما سمعناه قيل مائة مرة، لا مرة واحدة».

لكن التكرارية الزائفة فى رواية بروست وتختلف عن التكرارية الزائفة فى الرواية الكلاسيكية . فإذا كانت ثمة محض مجاز، فهى عند بروست مقصود بها أن تحمل محملا حرفياً يعبر المستحيل أو غير الممكن؛ فأحياناً يربط بروست بين مشهد تكرارى وشىء يترتب عليه هو بطبيعته أحادى -sin gulative، كما يظهر ذلك فى الجزء الذى تخبرنا الرواية فيه أنه «فى كل يوم من أيام الأربعاء كان البطل ينتزع حب مدام فيردران Verdurin وإعجابها من أول نظرة، » وكأن الحدث هنا (ينتزع إعجابها من أول نظرة) قابل لأن يتجدد ويتكرر، وذلك مخالف لطبيعته مخالفة تامة. وقد يقال إن هذا سببه راجع إلى المسودة الأولى التى كتبها بروست والتى يفترض أنه نسى أن يعدل فيها من بعض الأفعال. لكن جينيت يقول: «أصح من هذا أن نقرأ مثل هذه التعبيرات على أنها دليل على أن الكاتب يعيش أحياناً مثل هذه المشاهد بعمق يجعله ينسى الفرق الذى يحدثه استعمال هذا الفعل أو ذاك. وإن «هذه التشويشات فيما يبدو لى تعكس عند بروست نوعاً من الانتشاء بالصيغة التكرارية».[٤٣] وهذا يغرينا بأن نربطه بملمح من الملامح السائدة فى تفكيره وهو الشعور الحاد بالعادة والتكرير والتشابه بين اللحظات؛ فاللحظات عند بروست تميل ميلا قوياً إلى التشابه والاختلاط بعضها ببعض.

وإذا كان البطل عند بروست قليل الحساسية تجاه فردية اللحظات، فهو على عكس ذلك حساس بفطرته تجاه فردية الأماكن، وهذا التقابل بين الفردية فى حساسيته بالمكان والتكرارية فى حساسيته بالزمان تظهر مثلا حين يتحدث عن بعض المناظر الطبيعية فيقول: «هذه المناظر التى كانت فرديتها أحياناً تربطنى فى أحلامى بالليل بقوة خيالية». هنا نجد فردية المكان التى يعبر عنها تعبيراً ظاهراً تجاور تكرارية الزمان التى تظهر فى استعمال الظرف «أحياناً» الذى يدل على تكرار الوقوع. ونجد هذا التقابل نفسه كذلك فى القطعة الآتية، حيث تنطمس فردية الصباح المتعين لصالح «الصباح المثالى»:

«لأنى كنت قد رفضت أن أتذوق بحواسى نكهة هذا الصباح المنفردة، فقد استمتعت فى مخيلتى بكل صباح مشابه، كان أو سيكون، أو بعبارة أكثر دقة بنمط معين من الصباح كل تلك الصباحات التى هى من نفس النوع ليست إلا طيفه العابر الذى عرفته فى الحال؛ ذلك أن الهواء الرقيق هب على الكتاب فانفتحت صفحاته من تلقاء نفسها على الصفحة المنشودة ووجدتها واضحة أمام عينى حتى أمكننى متابعتها وأنا فى سريرى، إنها إنجيل اليوم. ملأ هذا الصباح المثالى عقلى بحقيقة خالدة جارياً على نمط صباحات تشبهه، وأعدانى بالبهجة[٤٤]».

وهناك شىء آخر يميز التكرار عند بروست، فليس يكفى أن تقع الحادثة أكثر من مرة، بل لابد من البحث عن قانون لوقوعها على نحو منتظم، ففى الزيارة الأولى للبطل فى بالبك قبل أن تصبح صلته وثيقة «بالفرقة الصغيرة»، يقارن مارسيل بين تلك الفتيات الشابات اللائى لم تزل عاداتهن مجهولة له وبين تاجرات الشاطئ الصغيرات اللائى يعرفهن حق المعرفة ويعرف أين ومتى يستطيع رؤيتهن مرة أخرى. الفتيات الشابات على العكس من ذلك يتغيبن فى «أيام» ليست محددة على وجه اليقين:

أما ولست أعرف سر تغيبهن، فقد سعيت إلى معرفة ما إذا كان ذلك شيئاً ثابتاً ومطرداً. ما إذا كن يختفين كل بضعة أيام، أو إذا كان ذلك مرتبطاً بحالات الطقس، أو أيام الأسبوع وتخيلت نفسى مكان أصدقائهن وهم يقولون لهن: «إننا لم نكن هنا منذ بضعة أيام؟ حقاً لم نكن هنا؟ آه كلا بالطبع لم نكن هنا. والسبب أن ذلك كان يوم السبت. إننا لا نأتى يوم السبت مطلقاً لأن..» لكن ربما لم يكن ذلك اليوم القاتل محدوداً بيوم السبت، ولعل الأمر راجع إلى الأحوال الجوية أو ربما غير ذلك. كم من الملاحظات الكثيرة التى تحتاج إلى صبر ودأب يجب على المرء أن يجمعها.. .. قبل أن يجعل هذه القوانين واضحة وذلك على حساب معاناة مؤلمة طويلة.

إنه بحث يتشوف لمعرفة قانون يتكرر على أساسه وقوع الأحداث. لكن ربما كان أكثر ما يتميز به هذا النص أن هذه العادة التى صارت الموضوع المفضل لأنواع من الحوار والحديث والمزح والنوادر، قد تكون نواة صالحة لسلسلة من الحكايات الأسطورية «لو كان لأحد منا عقل ملحمى، على حد تعبير النص ـ هذا الانتقال الذى نعرفه فى التراث الكلاسيكى من الطقوس إلى أسطورة تفسيرية ـ أو تصويرية لها. والمهم هنا هو العلاقة بين الرواية التى تلهم وبين الحادثة المتكررة التى هى غياب حادثة بمعنى من المعانى. وليس هذا كل ما فى الأمر. فهذا الطقس (أى الشعيرة) تم الخروج عليه مرة عندما زار العائلة زائر متطفل فوجد العائلة على مائدة الغداء قبل موعد الغداء المعتاد بساعة مما أربكه وجاءته إجابة رب البيت عن ذلك «إن اليوم يوم السبت كما ترى».

والحكاية التى صارت فرانسوا تحكيها حولت هذه الحادثة المفردة التى لم تتكرر إلى إعادة، وأصبحت هذه الحكاية تتكرر كل يوم سبت:

وكانت ـ وهذا مما يزيدها استمتاعاً ـ تطيل فى الحوار مستحدثة إجابة أخرى ترد بها على الزائر الذى لم تكن كلمة «يوم السبت» تشرح له شيئاً. ولم نكن نحن نشعر

أنها طويلة طولاً كافياً، بله أن نعترض على التزيد والتبديل فى الكلام، وكنا نستحثها بقولنا: لقد كان هناك ما هو أكثر من ذلك حين حكيتها أول مرة.

لم يترك للراوى هنا شىء غير التعامل مع هذا العنصر من خلال الصيغة التكرارية - تكرير الحادثة المخالفة Deviant وفق العملية الآتية: حادثة مفردة - قص متكرر - رواية تكرارية، فمارسيل يحكى مرة واحدة كيف أن فرانسوا كثيراً ما حكت ما لم يحدث غير مرة واحدة. وهذا أول مظهر لروح الملحمة.

بقيت لنا كلمة عامة فيما يتعلق بدراسة الزمن فى الرواية وبصفة خاصة رواية بروست «فى إثر زمان مضى» على نحو ما تناول ذلك جينيت فى كتابه، فالظواهر الثلاث التى درسناها حتى الآن: الترتيب والمدة ومعدل التردد، تتصل فيما بينها اتصالا وثيقاً. وإذا كنا قد تناولنا كلا منها منفصلا عن سواه، فإن ذلك إنما كان بغرض الدراسة ليس غير. الاسترجاع فى الرواية الكلاسيكية مثلا، وهو وجه من وجوه التتابع الزمنى فيها، كثيراً ما يأتى على شكل تلخيص. والتلخيص كما تبينا فى الصفحات الماضية أحد مظاهر المدة أو السرعة أو الإيقاع فى الرواية. كذلك فإن التلخيص كثيراً ما يقترن بالتكرار وهو وجه من وجوه معدل التردد فى الرواية كما نعرف. ومثل ذلك يقال فى الوصف. أما الحذف فقد ذكر جينيت أن هناك صوراً تكرارية له وذكر منها مثلا فصول الشتاء التى قضاها مارسيل فى باريس خلال فترة كومبراى. فالكاتب قد أضرب عن ذكر أى شىء يتعلق بهذه الفترة، وتكرر ذلك منه فى كل شىء يتعلق بهذه الفترة، وتكرر ذلك منه فى كل شتاء قضاه البطل فى باريس. ثم إن الحذف التكرارى كما هو وجه من وجوه معدل التردد فى الرواية، له كذلك تأثير على التتابع الزمنى فيها، وله كذلك تأثير على المدة.

وهكذا يمكننا القول فى النهاية إنه لايتسنى لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا فى وقت واحد معاً فى كل العلاقات التى تتأسس بين الزمن فى الرواية والزمن فى القصة التى تحكيها.

وقد لاحظنا كذلك فى الصفحات الماضية أن تحريفات الزمن الأساسية فى رواية بروست تأتى جميعاً فى مستهل الرواية، حتى يأتى موضع تنتهى فيه الرواية إلى نوع من التوافق العام مع تتابع الزمن على مستوى القصة. وقد ارتبط هذا الجانب المتصل بتتابع الزمن بجانب آخر يتصل بمعدل التردد، وهو هيمنة الصفة التكرارية فى نفس القسم من النص. إن التحريف الزمنى للذكريات يتفق مع طبيعتها الاستاتيكية فى أنهما ينبعان كلاهما من عمل الذاكرة التى ترد الفترات المتعاقبة التى يأتى بعضها وراء بعض إلى حقب متزامنة أو متجاورة كأنها وقعت فى وقت واحد معاً، فهى ترد الأحداث إلى لوحات، وهى حقب ولوحات ترتبها الذاكرة وفق نظامها هى وليس نظام الحقب أو اللوحات. وإذا فنشاط التذكر التى تقوم به الذات التى تتوسط بيننا وبين العالم هو عنصر فى تحرير الرواية من عقال الزمن على مستوى القصة فى مجالين يتصل بعضهما ببعض، هما التحريف الزمنى والتكرار الذى هو صورة أخرى من صور التحريف الزمنى أشد تعقيداً. لكن ابتداء من الجزء الرابع فى الرواية تعود إلى الدروب التقليدية التى تسلكها الأعمال الروائية، متمثلا ذلك فى استرداد الترتيب الطبيعى للتتابع الزمنى وهيمنة الصفة الأحادية sin-gulative فى الوقت نفسه، وهما عنصران يرتبطان معاً بالاختفاء التدريجى للموقف التذكرى ومن ثم بتحرير القصة من عقال الرواية هذه المرة واسترداد سيادتها عليها مرة أخرى، حتى إن المرء - على حد تعبير جينيت - ليفضل الاضطراب الزمنى الحادث على نحو من الدقة واللطف والبراعة فى القسم الثانى من الرواية على ما هو موجود فى القسمين الرابع والخامس وغيرهما. لكن هذه الأقسام تسود فيها تحريفات فى المدة (ألوان من الحذف بالغة) لم تعد تابعة من الذات التى تتوسط بيننا وبين الواقع، لكن تأتى مباشرة من الراوى الذى تجتاحه - وقد نفد صبره واستبد به الكرب رغبة فى أن يثقل المشاهد الأخيرة وأن يقفز إلى المرحلة النهائية من روايته التى ستمنحه الكينونة آخر الأمر وتجعل لخطابه شرعية. ومعنى ذلك أننا نلمس هنا نوعاً آخر من الزمن لم يعد هو زمن الرواية، لكنه يتحكم فى أمن الرواية فى المرحلة الأخيرة منها، ذلك هو زمن القص نفسه.

إن لدينا ألفاظاً ثلاثة تستعمل فى مجال تحليل الزمن فى الرواية، وهى ألوان التحريف التى تشير إليها الكلمة Inter-polations، وهو تحريف على مستوى ترتيب الأحداث فى الرواية. وألوان أخرى من التحريف على مستوى المدة، وتستعمل له أحيانا كلمة Distortions، وألوان التكثيف الزمنى Temporal condensa-tions التى تتصل بمعدل التردد والتى تتمثل فى العبارات التى تدل على تكرار الحدث مثل كل يوم، دائماً، أحياناً إلخ والتى يطلق عليها Iterative syllepsis. وإذن فمن الواضح أن هذه الألفاظ الثلاثة تنطبق على الأنواع الرئيسية الثلاثة لتحريف فى الزمن التى تناولناها حتى الآن. وبروست - على الأقل حين يكون على وعى بها - دائم التبرير لوجودها فى روايته بتبرايرات واقعية (فى إطار مفهومات قديمة تظل تحيا معه)، كالذى ذهب إليه من أن السبب من وراء ذلك الاهتمام بحكاية الأشياء على نحو ما تمت معايشتها خلال الزمن، والاهتمام بحكايتها على النحو الذى تم تذكرها عليه بعد الحادثة، وإذاً فالتحريف فى ترتيب الزمن فى الرواية هو حيناً راجع إلى الوجود نفسه، وحيناً هو - راجع إلى الذاكرة التى تنصاع لقوانين أخرى غير قوانين الزمن. والتغييرات على مستوى الإيقاع أو السرعة Tempo هى كذلك من عمل الحياة حيناً، وحيناً هى من عمل الذاكرة أو بالأحرى من عمل النسيان.

ولننظر فى بعض عبارات بروست التى جاءت فى مواضع متفرقة من روايته:

«ذلك أننا كثيراً ما نجد يوماً فى [فصل من فصول السنة] قد ضل طريقه وأتى إلينا من فصل آخر، يجعلنا نعيش فى ذلك الآخر .... بأن يقتحم هذه الورقة المنتزعة من فصل آخر [من فصول الكتاب] متقدمة جداً أو متأخرة جداً، على غير ترتيبها الأصلى، فى أجلدة السعادة المرتبة ترتيباً مختلفاً» [فى إثر زمان مضى ٢٩٥/١]، والأمر أن فترات مختلفة من حياتنا تتقاطع بعضها مع بعض» [٤٧٦/١] .... حياتنا إذ لا تعبأ بجريان الأحداث وفق تسلسلها، مقحمة الكثير جداً من التحريفات الزمنية فى مجرى أيامنا» [٤٨٨/١][٤٥].

إن جينيت يرى عند بروست تناقضات وتوافقات من شأنها أن تجعلنا نعدل عن

التسليم بهذه التبريرات الاسترجاعية. ويرى أن دور المحلل ليس الرضا بالتبريرات ولا الجهل بها كذلك، لكن فى الكشف عن التقنية ومعرفة ما إذا كان التبرير الذى يقال يقوم فى العمل الفنى بوظيفة استاطيقية. ومن ثم يمكننا أن نقول على طريقة شلوفسكى إن التذكر عند بروست مثلا هو فى خدمة المجاز Metaplpor وليس العكس، وأن الفجوات فى الذاكرة الانتقالية إنما هى من أجل أن يستهل المقطع الروائى المتصل بالطفولة بـ «دراما الذهاب إلى الفراش»، وأن البطل يتوقف مرتين للإقامة فى العيادة الطبية حتى يتيح للراوى موضعين لطيفين للحذف إلخ. إن بروست نفسه قرر بوضوح مرة واحدة على الأقل حين قال:

سأركز انتباهى، بعد أن أطرح جانباً مسألة القيمة value التى أعزوها إلى هذه الذكريات اللاشعورية التى أقيم عليها فى المجلد الأخير نظريتى فى الفن بأسرها، على الجانب التأليفى compositional المحض للمسألة، وسأوضح أننى لكى أنتقل من مستوى آخر لا ألجأ إلى استعمال حقائق الواقع، وإنما إلى شىء أجد فيه درجة أعظم من النقاء والأهمية بوصفه حلقة وصل، ألا وهو الظاهرة التى تسمى الذاكرة. وأفتح الآن كتاب.... لشاتوبريان وكتاب.... لجيرار دى نرفال، وسوف تجد هذين الكاتبين العظيمين اللذين تسببت العادة فى تجريدهما من الثراء والخصوبة بتطبيق التفسير الشكلى المبالغ فى شكليته عليهما، كانا يألفان تماماً هذه الطريقة فى الانتقال المفاجئ(٤٦).

لكن جينيت لا يبدو راضياً عن جميع كلام بروست وينتقده بقوله: إنه لم يبين لنا كيف أن التفسير الشكلى المبالغ فى شكليته يؤدى إلى التجريد من الثراء والخصوبة. ويقول إن بروست نفسه برهن على خلاف ذلك بما بينه مثلا عن فلوبير من أو استعمالا بعينه لبعض أزمنة الفعل، وكذلك استعمال بعض الضمائروحروف الجر قد أدى إلى تجديد رؤيتنا للأشياء بنفس الدرجة تقريباً التى جددت بها مقولات الفيلسوف الألمانى كانط لدينا نظريات المعرفة والنظريات التى تتعلق بحقيقة العالم الخارجى. إن الرؤية vision من مسألة يمكن أن يكون مرجعها كذلك إلى الأسلوب والتقنية.

إن البطل بروست - كما نعلم - كرس نفسه للبحث عن شيئين معاً والهيام بهما: زمن خارج حدود الزمن Extra temporal وعن الزمن فى صورته المحضة، إنه يريد أن يبقى خارج الزمن وداخل الزمن معاً. وأياً ما كان مفتاح هذا اللغز الأنطولوجى، فلقد نرى الآن على نحو أفضل كيف أن هذه الغاية المنطوية على التناقض لها فى روايةبروست وجود فعال وكيف أنها تستحوذ عليها متمثلاً ذلك فى تحريفات الترتيب وتحريفات المدة Distortions وألوان التكثيف candensations. رواية بروست هى بلا شك - كما تصرح هى بذلك - رواية زمن ضاع ووجد مرة أخرى، لكنها كذلك - وربما بصورة أشد خفاء - رواية زمن أمسك به وتم إيقاعه فى الأسر، ثم على أمر غاية فى اللطافة قلب رأساً على عقب أو بعبارة أفضل حرف تحريفاً. هى لعبة خلقتها الرواية من الزمن، ولعبة تلعبها الرواية مع الزمن. كذلك وإنها للعبة مخيفة(٤٧).

●●●

والمفردة الرابعة من المفردات التى يدرس جينيت فى ضوئها مسألة العلاقة بين الرواية والقصة هى التى يطلق عليها Mood أى الصيغة، والمراد بها هنا صيغة الفعل. فهذه اللفظة مأخوذة من مجال «النحو»، وبصفة خاصة نحو الأفعال. وتعريفها فى بعض المعاجم أنها «اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التى تستعمل لتأكيد شىء نحن بصدده تأكيداً أكثر أو تأكيداً أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التى ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث، ويعول جينيت على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه فى الرواية. فالمرء يمكنه أن يحكى الشىء نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه من وجهة نظر بعينها أو من سواها. وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التى تقع تحت عنوان الصيغة الروائية Narrative mood.

إن الرواية قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويترتب على ذلك أنها تقع من الشىء الذى تحكيه على مسافة أقل أو مسافة أعظم، ثم إنها قد تؤثر أن تقدم المعلومات التى تقدمها على أساس ما تبلغه شخصيات القصة من معرفة، بأن تتبنى - أو تبدو كأنما تتبنى - وجهة نظر إحدى الشخصيات، وهنا تجد الرواية إذا قيست إلى القصة تتخذ هذا المنظور أو ذاك. وهكذا يكون لدينا شيئان: المسافة، والمنظور perspective. وهاتان هما الوسيلتان الأساسيتان للتحكم فى المعلومات الروائية قف أمام لوحة وانظر: إن الصورة التى تأتى إلى عينك منها تتوقف من جهة الدقة على المسافة التى تفصلك عنها، ومن جهة المساحة أو الاتساع أو المقدار على وضعك من اللوحة أى ما إذا كان يعترض بينك وبينها شىء يحول دون رؤية جزء منها ويسمح برؤية جزء آخر.

أما عن المسافة، فيبدو أن أفلاطون كان أول من تناول هذه المشكلة فى جمهوريته حيث يقيم بين صيغتين للقص. هذا التقابل ينهض على أساس ما إذا كان الشاعر نفسه هو الذى يتحدث، دون أن يحاول - حتى - أن يوحى إلينا أن شخصاً آخر سواه هو الذى يتحدث. وهذا هو القص الخالص pure narrative، أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصاً آخر هو الذى يتحدث - أى كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك، ونحن هنا نكون بإزاء ألفاظ منطوقة. وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ المحاكاة Mimesis.

ولكى يصور أفلاطون هذا الفرق بين الأمرين يعمد إلى قطعة من كلام هوميروس فيغيرها من المحاكاة إلى القص أو السرد الخالص. هذه القطعة تقع فى نهاية المشهد الحادث بين كريسيس Chryses والأثيين. وهو عند هوميروس قائم على أساس المحاكاة، أى محاكاة كلام الشخصيات فى أسلوب مباشر أساسه الدراما. لكن يتحول على يد أفلاطون من مشهد درامى إلى كلام روائى سردى يتدخل فيه الراوى فيصيره كلاماً غير مباشر، ويقع مع

اللامباشرة كذلك التكشيف. وهذان هما الملمحان اللذان يميزان القص الخالص الذى يقع فى الطرف المقابل للمحاكاة. فإذا قارنا بينهما، وجدنا القص يقع على مسافة أبعد مما تقع المحاكاة: القص يقول أقل، وبطريقة أقل مباشرة.

وقد ظهرت هذه التفرقة التى قال بها **أفلاطون** فى نظرية الرواية مرة أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى الولايات المتحدة وإنجلترا على يدى **هنرى جيمس** وأتباعه، بعد أن طواها الإهمال، لكن ظهرت فى مصطلحين جديدين تماماً، هما الإظهار showing والإخبار (أو الحكى) Telling اللذان سرعان ما انتشرا انتشاراً ذريعاً حتى صارا أقنومى النظرية الروائية الأنجلو أمريكية، وصارا الأساس المعيارى فيها.

ويرى **جينيت** أن فكرة الإظهار - فيما يتعلق برواية الأحداث - فكرة خادعة شأنها فى ذلك شأن فكرة المحاكاة؛ فلا يوجد قص يمكنه إظهار القصة التى يحكيها أو محاكاتها. كل ما يمكن أن يقوم به القص أن يعطى انطباعاً بالمحاكاة illusion of mimesis أو إيهاماً بها، بدرجة أو بأخرى، بأ ن يحكى على نحو من التفصيل والإحكام والحيوية. فالقص هو فى الحقيقة لغة. واللغة علامة لا يمكن أن تحاكى إلا مدلولا هو نفسه لغة، إذ كيف يمكن أن تحاكى اللغة الأحداث بحيث تتكلم هذه الأحداث عن نفسها وليس من خلال راو؟

لذلك ينبغى أن نفرق بين القص الذى أساسه حكاية الأحداث التى تقوم بها الشخصيات وبين القص الذى أساسه حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها هذه الشخصيات.

وفى إطار القص الذى أساسه حكاية الأحداث، لننظر أولا فيما صنعه **أفلاطون** بنص **هوميروس**. كان النص الهوميرى على هذا النحو:

قال ذلك وشعر العجوز بالخوف وانصاع لما قال، وارتحل فى صمت عبر شواطئ البحر الهادر. هناك انتحى ذلك العجوز ناحية وأقام الصلاة الجهرية لأبولو.

صاغ **أفلاطون** ذلك على النحو الآتى:

ولما سمع العجوز هذا خاف وارتحل فى صمت، وعندما انتحى جانباً عن المعسكر صلى صلاة طويلة لأبولو.

إذا قارنا بين الصياغتين وجدنا أظهر الفروق كامناً فى طول كل من القطعتين. فهى فى النص الإغريقى تبلغ عدد **هيرميروس** ٣٠ كلمة وعند **أفلاطون** ١٨. وقد انتهى **أفلاطون** إلى هذة الدرجة من التكشيف بحذف المعلومات التى لا حاجة إليها مثل قوله: قال ذلك، وانصاع لما قال.. وقد حذف هذه العبارة بصفة خاصة: عبر شواطئ البحر الهادر. وهذه العبارة وإن كانت من التفصيلات التى ليس لها فائدة على مستوى القصة، فهى تمثل نموذجاً نمطياً لما سماه بارت إعطاء الانطباع بالواقعية فهى إذن موعز المحاكاة، ولذلك لم يتردد أفلاطون فى حذفها، لأنها ملمح لا يتفق مع القص الخالص.

والمبدآن الأساسيان اللذان تقوم عليهما المحاكاة أو ما سميناه بالإظهار يتمثلان أولا فى مقدار المعلومات التى يفضى القص بها، وثانياً فى غياب الراوى أو لنقل وجوده فى أدنى حد ممكن. ونستطيع أن نمثل لهذين المبدأين بكتابات **هنرى جيمس** التى يسيطر عليها المشهد (أى القص التفصيلى) وكتابات **فلوبير** (التى تشف عن الراوى). وهما مبدآن يرتبط أحدهما بالآخر: فالإظهار يقتضى صمت الراوى: ويمكن أن نصوغ معادلة التقابل بين المحاكاة والحكى، أو الإظهار والإخبار على النحو الآتى:

معلومات + مُدْلٍ بالمعلومات = علاقة تناسب عكسى.

فإذا كثرت المعلومات، قل وجود الراوى، والعكس صحيح. فالمحاكاة تتسم بتقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات وأقل وجود ممكن للراوى. والحكى على خلاف ذلك تماماً.

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى مسألة السرعة فى الراوية، وهى المفردة الثانية من مفردات **جينيت** الخمسة، كما أنه سيحيلنا كذلك إلى مسألة الصوت وهى المفردة الخامسة عنده.

والمفارقة التى يقع عليها **جينيت** فى درسه لرواية **بروست** أنها تناقض هذه المعادلة المعيار التى تقدمت، فليرجع إلى كلامه ثمة(٤٨).

وأما القص القائم على أساس حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها الشخصية، فهو على عكس قص الأحداث الذى هو محاكاة لفظية لأمر غير لفظى. فعندما يقول مارسيل لأمه: «إن زواجى من ألبرتين أمر ضرورى للغاية»، فهذه الجملة موجودة على مستوى الرواية والقصة معاً ولا فرق بين الجملتين - أعنى الجملة فى النص وفى القصة إلا الانتقال من لغة شفوية إلى لغة مكتوبة. فالراوى هنا يقوم بنسخ الجملة مرة أخرى، وهو لا يرويها ولا يحاكيها على نحو ما يحاكى الأحداث. ولذلك لا يمكن أن نقول بوجود قص هنا. إنما يمكن أن يكون هناك قص لو تصورنا المسألة كما تصورها **أفلاطون** فى الحوار بين **كريسيس وأجاممنون** لوصاغه **هوميروس** صياغة أخرى؛ فلم يصغه كما لو كان هو نفسه **كريسيس وأجاممنون**، بل إذا ظل نفسه **هوميروس**. حينئذ لن يكون ثمة محاكاة بل قص محض.

وهذه قطعة حوارية من الإلياذة جاءت عند **هوميروس** على الصورة الآتية:

أيها العجوز لا أرينك وسط السفن ذوات الجوف، مقيماً بها اليوم أو عائداً إلى بلادك عليها غداً، لكيلا يذهب عنك نفع صولجان الإله. ولن أقوم بإطلاق سراحها؛ ليس قبل أن تهجم عليها الشيخوخة وهى فى بيتنا فى أرجوس Argos على مبعدة من موطنها الأصلى تنسج الصوف وتقوم على خدمتى. لكن ارحل ولا تستفزنى حتى يمكن لك أن تذهب فى سلام.

وتحولت على يد **أفلاطون** إلى هذه الصورة:

كان أجاممنون غاضباً وأمره بالرحيل وألا يعود ثانية حتى لا يذهب عنه نفع صولجان الإله. وقال له إن ابنته ستدركها الشيخوخة معه فى أرجوس قبل أن يتوجب عليه إطلاق سراحها. وأمره بالارتحال وألا يزعجه إن أراد أن يصل بلده سالما.

هنا صورتان للكلام الذى نطقت به الشخصية. عند **هوميروس** كلام محاكى Imitated منقول على النحو الذى نطقت به

الشخصية. وعند أفلاطون كلام محكى Nterratized، بمعنى أنه عومل معاملة الأحداث نفسها وانتقل إلينا عبر الراوى نفسه. فكلام أجاممنون يصبح حدثاً. وإذا نظرنا إلى هاتين العبارتين: أمره بالارتحال (وهى عبارة تناظر فى الأصل الهميرى كلاماً للبطل)، كان غاضباً، لم نجد شيئاً خارجياً يميز بينهما. وبعبارة أخرى لا نجد شيئاً خارجياً يميز بين ما كان فى الأصل كلاماً نطقت به الشخصية وما كان حالة عقلية.

بل نستطيع أن نذهب خطوة أبعد من التى خطاها أفلاطون، ونتوغل بالعبارة توغلاً ترتد فيه إلى حادثة صرف، بأن نقول: «فأبى أجاممنون وطرد كريسيس»؛ فإن الإباء رواية لحالة عقلية وليس لكلام نطقت به الشخصية. من أجل ذلك كانت الصياغة التى صاغها أفلاطون لكلام هوميرس بما فيها من استبقاء بعض التفاصيل مخلة بالفكرة التى ذهب إليها وهى فكرة القص المحض؛ فهذا ليس قصاً محضاً، لأنه أدخل فيه عناصر تقع فى درجة تتوسط الحالتين، لاعتماده على كتابتها بالأسلوب الذى يسمى فى اللغة الأوروبية أسلوباً غير مباشر In-direct style: وقال له إن ابنته ستدركها الشيخوخة إلخ، حتى لا يذهب عنه نفع الصولجان.

ولذلك يطلق جينيت على هذه الدرجة المتوسطة بين الكلام المحاكى والكلام المحكى مصطلح الكلام المغير عن موضعه Transposed speech نحن إذاً أمام تقسيمة ثلاثية. وهى تنطبق على ما يسمى بالكلام الداخلى للشخصيات، كما تنطبق على الكلام الخارجى أى الذى تنطق به بالفعل فى الحوار. فالمونولوجsoliloquy يعامل هنا معاملة الديالوج. وهذا ما يفعله جينيت فى تحليله للرواية (٤٩).

هذه الحالات الثلاث للكلام الذى تنطق به الشخصيات بالفعل أو على مستوى النفس تتجدد علاقتها بموضوع المسافة فى الرواية على النحو الآتى:

أولا: الكلام المحكى هو أكثر هذه الصور الثلاثة وقوعاً على مسافة بعيدة وهو أكثرها ارتداداً إلى وضع الحادثة - كما رأينا. ولنفترض أن البطل فى رواية بروست كتب بدلاً من الحوار الذى كان بينه وبين أمه: «أعلمت أمى فى حوارى أن أتزوج ألبرتين»، فهذا يرتد وضع الكلام الذى تنطق به الشخصية على هيئة الحوار إلى وضع الحادثة التى تروى. ثم إنه لو كان الأمر راجعاً إلى حديث النفس أو ما سميناه بالكلام الداخلى، لجاءت العبارة أكثر إيجازاً وأقرب إلى وضع الحادثة المحضة: «قررت الزواج بألبرتين».

ثانياً: الكلام المنقول فى أسلوب غير مباشر: «أخبرت أمى أن على تماماً أن أتزوج ألبرتين». وهذا كلام خارجى أى نطقت به الشخصيات بالفعل، فإن كان كلاماً داخلياً جاءت صورته على هذا النحو: «كنت أرى أن على تماماً أن أتزوج ألبرتين».

وعلى الرغم من أن هذه الصيغة تقترب بدرجة أو بأخرى من المحاكاة، أكثر مما يقترب منها الكلام المحكى، فإن ليس هنالك ما يضمن لنا أن هذه الصيغة كانت أمينة بطريقة حرفية للأصل المنقول عنه الذى نطقت به الشخصية بالفعل على مستوى القصة؛ إذ لا يزال الراوى وجوداً يمكن إدراكه على نحو ملموس فى الطريقة نفسها التى نظمت بها الجملة، بحيث لا يمكن لهذا الكلام أن ينتزع لنفسه صفة الاستقلال الوثائقى التى يتصف بها الاقتباس. فمن المسلم به سلفاً إن الراوى لا يكتفى فى نقله للألفاظ بأن بأن يجعلها فى وضع التابع subordinate clauses، بل يكثفها ويدمجها فى كلامه ومن ثم فهى تعبر عن أسلوبه هو.

ينبغى أن نلتفت إلى أن الأمر هنا يختلف عما يسمى بالأسلوب الحر غير المباشر، إذا قلت مثلا: «ذهبت للبحث عن أمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين. هنا يلتبس الكلام الخارجى بالكلام الداخلى. فالجملة الثانية يمكن أن تكون عن أفكار مارسيل وهو فى طريقه للبحث عن أمه، كما يمكن أن تكون كلاماً خاطب به أمه بالفعل. وثانياً - وهذا هو الأهم - يلتبس كلام الشخصية (إن خارجياً أو داخلياً) بكلام الراوى. والاختلاف الأساسى كما نرى بين الأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر إنما يكمن فى عدم وجود فعل إخبارى فى الحالة الثانية.

ثالثاً: - أكثر الصور التى تظهر فيها المحاكاة، هى ما جاء فى الإلياذة واستدل بها أفلاطون ما اقترحه من كلام آخر. يبدو الراوى هنا كالذى يعطى الكلمة للشخصية؛ أو بتعبير آخر الذى يفسح لها المكان: «قلت لأمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين» هذا على مستوى الكلام الخارجى. أما على مستوى الحديث النفسى: «قلت لنفسى: من الضرورى...».

وهذه الصورة الدرامية تطالعنا فى الآداب الغربية منذ هوميروس بوصفها الصورة الأساسية للديالوج (وكذلك المونولوج) فى الأعمال الروائية التى يختلط فيها الحكى بالمحاكاة - فى الملحمة أولا ثم الرواية. وكان أفلاطون يؤيد الاتجاه الروائى المحض، أى اتجاه الحكى ويرى أفضليته على المحاكاة، حتى جاء أرسطو فحمل كلامه وذهب - على خلاف أستاذه - إلى أفضلية المحكاة المحضة وعلو كعب الأسلوب الدرامى وتميزه، مما كان له أثره على مدى القرون على الأنواع الروائية وتطورها. وإن استعمال كلمة مشهد «scence» فى النقد الروائى، هو فى حد ذاته دليل على ما كان للنموذج الدرامى من سلطان على الرواية. لكن كان المشهد الروائى - للأسف - ينظر إليه على أنه نسخة شاحبة من المشهد الدرامى، فصدق عليه حينئذ أنه محاكاة للمحاكاة، فهو إذن يبتعد عن الأصل الذى يحاكيه بدرجتين.

ثم كانت الرواية الحديثة التى انطلقت بفكرة المحاكاة إلى ذروتها، فعفت على كل أثر كان قد بقى للموقف السردى، لتترك الساحة للشخصية رأساً ولنفترض مثلا أن هناك رواية تبدأ بهذه الجملة: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين(٥٠). ثم تمضى هكذا إلى النهاية وفق ما تمليه أفكار البطل وإدراكاته وتصرفاته وما يقع له من أحداث.

إن القارئ سيظل محصوراً داخل تفكير الشخصية منذ السطور الأولى وستأتى معرفته بما تفعله الشخصية أو ما يحدث لها من خلال انكشاف هذا التفكير شيئاً فشيئاً، انكشافاً مطرداً لا يقف فى طريقه شىء يعوقه مما كان يقع فى الأسلوب الروائى المعتاد من جوانب سردية. إن هذا هو ما نتبينه فيما أطلق عليه المونولوج الداخلى.

يقول جينيت بعد أن يبدى أسفه لهذه التسمية: كان الأوفق أن يطلق على ذلك اسم الكلام الفورى Immediate speech، لأن الذى يعنينا من المسألة كلها ليس كون الكلام داخلياً، بل تحرره منذ السطور الأولى من هيمنة الموقف السردى وبروزه إلى صدارة المسرح. إن النقاد قد أساءوا فهم العلاقة بين الكلام الفورى والكلام غير المباشر ported speech، وهما النوعان اللذان ميزوا بينهما شكلياً من خلال وجود فعل إخبارى: قال، قلت إلخ.

وينبغى أن ننبه فى هذا الصدد إلى وجود فرق جوهرى بين المونولوج الفورى والكلام الحر غير المباشر free indirect speechاللذين يقع الخلط أحياناً بينهما على سبيل الخطأ. فى الكلام الحر غير المباشر يتكلم الراوى بلسان الشخصية، أو إذا شئت فقل: إن الشخصية تتكلم من خلال صوت الراوى ويمتزج الاثنان إذ ذاك معاً. أما فى الكلام الفورى فيختفى الراوى وتحل محله الشخصية.

وإذا جئنا إلى كلام بروست وجدنا هذه الصور الثلاثة المختلفة جنباً إلى جنب، لا ينفصل بعضها عن بعض إلا على المستوى النظرى فحسب، أما على مستوى النصوص فالأمر على خلاف ذلك. ولننظر إلى هذه القطعة المأخوذة من القسم المعنون بحب سوان، حيث يصف الراوى أولا بالأصالة عن نفسه هو مشاعر سوان فى اللحظة التى سمح له فيها بمقابلة أوديت وكان إذ ذاك يعانى الآلام التى اعتادها فى مثل هذا الموقف:

وإذ ذاك تبخرت كل الأفكار المخيفة والمزعجة التى تكونت لديه عن أوديت وتلاشت فى المخلوق الساحر الذى وقف هنالك أمام ناظريه.

ثم بعد ذلك نقع على سلسلة بأسرها من أفكار الشخصية مبدوءة بهذه العبارة أو المقدمة الإخبارية Declarative: «انتابه شك مفاجئ»، ثم تمضى على هذا النحو فى كلام غير مباشر Indirect.

فى أنه ربما لم تكن تلك الساعة التى قضاها فى بيت أوديت، على ضوء المصباح خالية مع ذلك من التكلف...، إنه لو لم يكن هو نفسه هناك لسحبت المقعد نفسه لفورشيفى: Forcheville... إن العالم الذى تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر الغيبى المخيف الذى أفنى أوقاته يتصورها فيه. والذى ربما لم يكن له وجود إلا فى خياله، أما العالم الحقيقى... ثم يتكلم سوان على لسان مارسيل، و بعبارة أخرى يعيره مارسيل صوته ليتكلم كلاماً داخلياً، فى أسلوب حر غير مباشر:

آه لو كان القدر قد سمح لسوان أن يتقاسم هو وأوديت داراً واحدة، فكان وهو فى بيتها يكون فى بيته؛ لو كان إذ يسأل خادمه ماذا لديه للغداء يأتى الرد إليه قائمة طعام من صنع أوديت، لو كان واجبه كزوج مخلص يقضى عليه حين ترغب أوديت فى الخروج للنزهة صباحاً أن يصطحبها حتى ولو لم تكن به رغبة فى الخروج.. إذاً لصارت جميع تفاصيل حياته التى بدت له حينئذ شديدة الكآبة لأنها ببساطة كان يمكن أن تكون جزءاً من حياة أوديت، ضرباً من العذوبة المفرطة والقوة المحفوفة بالأسرار.

ثم بعد هذا اللون من المحاكاة يعود النص إلى الكلام غير المباشر:

ومع ذلك فقد كان ميالا إلى الشك فى أن الحالة التى يتوق إليها توقاناً شديداً هى حالة من السكون والسلام، وهى حالة من شأنها ألا تولد لديه جواً موافقاً لحبه.. قال لنفسه إن ما تفعله أوديت أو ما لا تفعله لن يكون أمراً يلقى إليه بالا حين يشفى من هذه الحالة.

ثم يعود النص أخيراً إلى صيغة السرد التى بدأ بها، والسرد هنا ليس سرداً للأحداث أو حكاية لها، بل هو حكاية للكلام الذى قالته الشخصية (كلام محكى):

«لم يكن خوفه من الموت نفسه أكثر من خوفه من هذا الشفاء».وهى صيغة تسمح للنص بأن يمضى قدماً - فى تسلل وخفية - إلى أسلوب سرد الأحداث:

بعد هذه الأمسيات الهادئة كانت شكوك سوان تهدأ بصورة مؤقتة؛ كان يبارك اسم أوديت، وفى صباح اليوم التالى يأمر بإرسال الجواهر الخلابة إليها.

ولا ينبغى أن يعمينا هذا المزج الدقيق الذى يلجأ إليه بروست بين الأسلوب غير المباشر والكلام المحكى، عن رؤية خصيصة ظاهرة من خصائص روايته تتمثل فى استعمال الكلام الداخلى المحاكى؛ فالبطل خاصة فى لحظات عاطفته المشبوبة يجنح إلى التعبير عن أفكاره على هيئة مونولوج له كل بلاغة المونولوج المسرحى(٥١)

ما روح المونولوج الفورى الذى سبق الكلام عنه، والذى يجرى على مثال كتابات جويس، فلا تظهر فى عمل بروست كله إلا فى مثال واحد أشار إليه النقاد الذى تناولوه بالدرس(٥٢)، فكان بمثابة بيضة الديك فى روايته :

لم يكن قد بعد العهد بتلك الحفلات الموسيقية الصباحية فى بالبك ومع ذلك ففى تلك اللحظة القريبة نسبياً، لكم أفكر فى ألبرتين إلا قليلا. والحق أنه بعد وصولى فى الأيام الأولى نفسها لم أكن قد عرفت أنها كانت فى بالبك. ممن إذا عرفت ذلك؟ أوه، نعم من إيميه Aime لقد كان يوماً مشمساً جميلا كيومنا هذا. وكان سعيداً بأن يرانى مرة أخرى. لكنه لا يحب ألبرتين. وما كل أحد يستطيع حبها. نعم كان هو الذى أخبرنى أنها كانت فى بالبك. لكن كيف عرف ذلك؟ آه لقد قابلها..

ثم يعود أسلوب بروست بعد ذلك فيما يتعلق بالحديث الداخلى سيرته الأولى التى تمضى على نهج تقليدى. وليس ثمة ما هو غريب على سيكلوجية بروست أو دخيل عليها أكثر من يوتوبيا المونولوج الفورى الذى يشف ببدائيته عن دوامات «تيار الوعى» أو تيار اللا وعى.

وإذا جئنا لما يسمى الكلام الخارجى عند بروست، أو ما استقرت تقاليد النقد على تسميته بالحوار، وجدناه يهجر بالكلية طريقة فلوبير فى استخدام الأسلوب الحر غير المباشر. ولاحظ بعض النقاد وجود مثالين أو

ثلاثة لذلك عنده لكن هذه الأمثلة إنما تنهض كاستثناءات. والحق أن اختلاط الأصوات شيء لا علاقة له بأسلوب بروست، بل هو غريب عليه كل الغرابة. فأسلوب بروست يتسم بغلبة الحديث المحاكي وما سماه بروست نفسه objectivized language أي استقلال الشخصيات استقلالا لغوياً أو بعض الشخصيات على الأقل(٥٣).

والحقيقة أن كل شخصيات بروست يقع لها في بعض المناسبات خصائص لغوية تتميز بالغرابة كانحراف العبارة الذي يرجع إلى اللهجة أو الوضع الاجتماعي أو إلى أمور أخرى. وهذه أقصى صورة لمحاكاة كلام الشخصيات؛ حيث يحاكي الكاتب الشخصية بحرفية مبالغ فيها تزيد على الأصل، باعتبار دائماً أن المحاكاة فيها نوع من الكاريكاتير القائم على التأكيد على خصائص بعينها والعمل على تضخيمها. وهنا تبلغ المحاكاة قمتها أو بتعبير أدق تصل إلى تخومها - إلى التخوم التي إن تجاوزتها خرجت من الواقعي إلى اللا واقعي. إن هذا الخطر يلقي بظله على كل محاكاة للغة الشخصية تبالغ في طلب الكمال، فتقضي على نفسها آخر الأمر. وهذا هو السبب في أن هذه التقنية التي يستخدمها بروست لا يتمخض عنها عنده اكتساب الشخصيات ملامح تحددها على نحو واقعي، بل تزداد شخصياته على مدار الصفحات إبهاماً، تصير شيئاً لا يمكن الإمساك به، أو مخلوقات سابحة في الفضاء. والسبب الأول في ذلك راجع إلى تضارب السلوك لديها، وهو سبب رتب له المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك اللغة التي يتحدثون بها تماسكاً مبالغاً فيه غالباً ما يزيد هذه الحالة تفاقماً. إن شخصيات بروست تقع على تخوم التميز الأسلوبي على هذه الصورة الرمزية للموت: أن تتخلص الشخصية من وجودها بوجودها في ألفاظها أنفسها وجوداً قوياً.

ونأتي بعد ذلك لدراسة المنظور في الرواية، وهو صورة أخرى - بعد المسافة - من صور الإمداد بالمعلومات، باختيار وجهة نظر بعينها تجعلنا محدودين بها (أو ينبذ هذا الاختيار كلية). وموضوع المنظور من الموضوعات التي تتصل بالتقنية الروائية وهو - من بين هذه الموضوعات جميعاً - الموضوع الذي دأبت الدراسات على تناوله مراراً وتكراراً منذ نهاية القرن التاسع عشر وتمخضت فيه هذه الدراسات عن نتائج غير مختلف عليها.

غير أن جينيت يذهب إلى أن معظم الأعمال النظرية التي كتبت في هذا الموضوع تقع في خلط مؤسف بين ما يسميه هنا الصيغة Mood وما يطلق عليه الصوت voice. وهو في حقيقته خلط بين سؤالين: أي الشخصيات توجه المنظور الروائي من خلال وجهة نظرها؟ والسؤال الثاني، وهو سؤال مختلف تماماً: من الراوي؟ وإذا أردنا أن نعيد صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة، قلنا: من الذي يرى؟ ومن الذي يتكلم؟ نحن إذاً أمام شيئين مختلفين: الروائي والراوي.

ويلجأ جينيت في هذا الصدد إلى استعمال مصطلح البوأرة focalization بدلا من الألفاظ المطروحة في النظرية النقدية وهي: الرؤية vision، والمجال field وزاوية الرؤية أو وجهة النظر point of view، وذلك حتى يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية بصفة خاصة. ومصطلح البوأرة على أي حال يتفق مع المصطلح الذي استعمله كلينث بروك من قبل وهو بؤرة السرد focus of narration.

وأنماط البوأرة عند جينيت ثلاثة، فنحن لدينا ثلاثة أنماط من الرواية في هذا الصدد.

أحدها: الرواية الخالية من البوأرة Non-facalized، أو الرواية ذات البوأرة صفر zero focalization. وهذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموماً التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء.

والثاني: الرواية ذات البوأرة الداخلية وتنقسم إلى: أ- البوأرة الثابتة، حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة. ب- البوأرة المتغيرة أي التي تمر عبر عدة شخصيات. ومثالها قصة مدام بوفاري، حيث تمر البوأرة أولا عبر شارل، ثم إما، ثم شارل مرة أخرى جـ- البوأرة المتعددة كما في القصص المبنية على رسائل، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات. وقد ظل النقد الأدبي سنوات طويلة يستشهد لذلك بقصيدة قصصية كتبها براوننج عنوانها: The Ring and the Book، وهي تقص قصة تتصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل، والضحايا، والدفاع، والادعاء إلخ.

والنمط الثالث: الرواية ذات البوأرة الخارجية، وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبداً معرفة أفكاره ومشاعره. ومشهد العربة في مدام بوفاري من الأمثلة التي يمكن استدعاؤها هنا، فهذا المشهد يروى من وجهة نظر خارجية تماماً.

وهذا المثال من مدام بوفاري يظهرنا على أنه لا يوجد نمط واحد من الأنماط المتقدمة تلتزم به الرواية على طول صفحاتها. فالبوأرة الداخلية المتغيرة التي مثلنا لها بقصة مدام بوفاري لا تنطبق على الرواية في جميع أجزائها كما رأينا.

ثم إن التفرقة بين وجهات النظر المختلفة ليست دائماً بالوضوح الذي يبدو أن هذه الأنماط تقدمه إلينا، فالبوأرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا في الغالب الأعم أن نقرر أنها بوأرة داخلية عند شخصية أخرى. وكذلك، فالتفرقة بين البوأرة المتغيرة واللا بوأرة من الصعب أحياناً تقريرها؛ لأن الرواية الخالية من البوأرة يمكن في الأغلب الأعم أن ينظر إليها على أنها رواية ذات بوأرة متعددة.

وينبغي أن نلاحظ أيضاً أنه من النادر تطبيق ما نسميه بالبوأرة الداخلية على نحو دقيق، إلا أن البوأرة الداخلية تتضمن - على نحو دقيق غاية في الدقة - ألا توصف الشخصية على الإطلاق من الخارج، وألا يحلل الراوي أفكارها وإدراكاتها على نحو

موضوعى أبداً، ولذلك نجد أنفسنا أمام بوأرة داخلية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة فى نص كهذا النص:

ألقى فابريزيو بنفسه من على ظهر جواده بغير تردد، وتناول يد الجثة التى حركها بعنف، ثم وقف ساكناً كأنه مشلول. شعر أنه لم تكن لديه القوة ليمتطى جواده مرة أخرى. كان ما أفزعه أكثر من أى شىء آخر تلك العين المفتوحة.

ومن جهة أخرى ففى النص الآتى الذى يكتفى بوصف ما يراه البطل، تتحقق البوأرة بكل حذافيرها:

كان ثمة رصاصة قد وصلت إلى الصدغ الثانى، بعد أن اخترقت أحد جانبى الأنف، وشوهت الجثة على نحو مفزع.

تمددت الجثة بعين بقيت مفتوحة.

إن البوأرة الداخلية لا تتحقق تحققاً تاماً إلا فى (المونولوج الداخلى) وكذلك فى العمل الذى كتبه روب - جرييه باسم الغيرة.

وقد اقترح رولان بارت لتسهيل المسألة هنا ما يسبه أن يكون المحك لمعرفة البوأرة الداخلية فى النص؛ فهو يرى أن الفيصل فى ذلك إمكانية كتابة القطعة الروائية مرة أخرى فى صيغة المتكلم - إن لم تكن مكتوبة أصلا فى هذه الصيغة، بدون أن تكون هناك حاجة لتغييرات أخرى فى النص بخلاف تغيير الضمائر النحوية، وعلى ذلك يمكننا أن نغير جملة كهذه: «رأى [جيمس بوند] رجلا فى الخمسينيات من عمره لم يزل بادياً عليه الشباب» إلى : «رأيت رجلا فى الخمسينيات إلخ». وهكذا نستطيع أن نقرر أنها تندرج تحت البوأرة الداخلية. ومن جهة أخرى لانستطيع أن نقوم بهذا التغيير فى عبارة كهذه العبارة: «بدا أن رنين مكعبات الثلج على الكأس يوقظ فى بوند إلهاماً مفاجئاً»، دون أن يحدث التغيير تنافراً دلالياً داخل العبارة، وذلك راجع إلى الفعل الذى يدل على جهل الراوى جهلا واضحاً بالأفكار الحقيقية التى تعتمل داخل البطل، ولذلك نجد أنفسنا هنا أمام بوأرة خارجية من النوع النمطى.

لكن لا ينبغى أن تجرنا سهولة هذا المقياس إلى الخلط بين الشخصية التى تقع عليها البوأرة والراوى، إذ يظلان شيئين مختلفين حتى فى الرواية المكتوبة بضمير المتكلم، أى حتى لو كانا شخصاً واحداً (اللهم إلا فى حالة المونولوج الداخلى إذا اجتمع ضمير المتكلم والفعل المضارع معاً) . إن جينيت يحذرنا من هذا الانزلاق، ويشرح ذلك بقول مارسيل:

رأيت رجلا فى حوالى الأربعين فارع الطول مائلا إلى البدانة، له شارب شديد السواد، يضرب بعصبية ساق بنطلونه بشموخ، وهو ينظر إلى بعينين ثابتتين زادهما النظر إلى اتساعاً.

فنحن هنا أمام شخصين: المراهق فى بالبك (البطل) الذى يرى رجلا فى حوالى الأربعين.. إلخ، والرجل الناضج (الراوى) الذى يقص هذه القصة بعد عشرات السنين، ويعلم تماما من هو هذا الغريب ولا يخفى عليه شىء مما يعنيه سلوكه. إن هذا ينبغى أن يجعلنا نلتفت إلى أن هناك فرقاً بين الاثنين وإن كانا شخصاً واحداً - فرقاً فى الوظيفة وفرقاً فى المعلومات بصفة خاصة؛ فالراوى يكاد دائماً «يعلم» أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل.

وللبوأرة المتغيرة نمطان: إما أن يكون ذلك عن طريق التزيد paralepsis وهو مصطلح اخترعه جينيت للدلالة به على الإدلاء بمعلومات أكثر مما هو ضرورى عموماً. والمعيار هنا قائم على أساس الدرجة التى تتحدد بها المعلومات طبقاً للمنظور الذى تحكى من خلاله القصة(٥٤). والنمط الثانى يقوم على تقديم معلومات أقل مما يمكن الإدلاء به، وهو عكس النمط الأول، وله اسم معروف فى الدراسات البلاغية وهو par-alipsis أى الحذف الظاهرى false omis-sion، ويتمثل فى حذف حدث أو شىء من أفكار البطل صاحب وجهة النظر. هذا الشىء المحذوف لا يمكن أن يكون البطل جاهلا به ولا الراوى، لكن الراوى يجنح إلى إخفائه عن القارئ، كالذى فعله ستاندال مثلا من إخفاء فكرة أساسية تستحوذ على البطل فى مونولوجاته ولا تهدأ عن خاطره لحظة واحدة وهى سبب أحزانه، ويظل القارئ على جهل بها حتى حين، وهى عجز البطل الجنسى، وأكثر القصص البوليسية الكلاسيكية تظل تخفى عنا جانباً من الاكتشافات والاستنتاجات التى يتوصل إليها المحقق ولا تفضى بها إلا فى لحظة الكشف النهائية، والقوة الدافعة برمتها فى قصة بلزاك التى حللها بارت، وهى قصة «سراسين» تعتمد على إخفاء حقيقة المغنية الحسناء التى لا تبوح بها القصة إلا فى مرحلة متأخرة حيث يظهر أنها ليست امرأة، وإنما هى خصى(٥٥).

أما النمط الآخر وهو التزيد فى المعلومات paralepsis، فقد يحدث على هيئة تحول من بوأرة خارجية إلى انقضاض مفاجئ على وعى الشخصية، أى إلى بوأرة داخلية، أو قد يحدث على هيئة إزجاء معلومة عرضية تتعلق بأفكار إحدى الشخصيات التى لا تقدم من خلالها وجهة النظر، أو بإزجاء مشهد لم تتمكن الشخصية صاحبة المنظور من رؤيته.

ويرى جينيت أنه من الخطأ أن ننظر إلى التدخلات التى تقع من الراوى فى صورة توقع أشياء ستحدث للبطل فى لحظة مستقبلية، على أنها تندرج تحت الإطار المتصل بالراوى المحيط بكل شىء، فعندما يقال مثلا فى سياق مشهد من المشاهد التى تقع للبطل إن هذا المشهد سيكون له تأثير حاسم على حياة البطل، فإن هذه ملاحظة لايمكن نسبتها إلى البطل، بل مرجعها بالطبع إلى الراوى، شأنها شأن كل صور التوقع prolepsis التى تخرج دائماً عن الحدود التى تقع فى دائرتها قدرات البطل على العلم، كذلك ما يأتينا من معلومات خلال بعض العبارات من هذا النمط: «عرفت من ساعتها أن...»، فهى ترجع إلى خبرة مستقبلية للبطل، أو بعبارة أخرى إلى الخبرة الحالية للراوى التى تقرر حقائق لم تزل بالنسبة للبطل أمراً مجهولا، لكن الراوى لايجد ضرورة لتأخير ذكرها إلى وقت تتكشف منه للبطل بنفسها. إن جينيت يرى عموماً ألا ننسب إلى المؤلف المحيط بكل شىء إلا ما لا يمكن نسبته إلى الراوى، ويترتب على نظرة جينيت هذه أن كثيراً مما نظر إليه النقاد - فى رواية بروست - على أنه

بويطيقا الرواية

راجع للراوى المحيط بكل شىء ليس فى الحقيقة كذلك.

ورواية بروست يقع فيها ما يسميه جينيت بالبوأرة المزدوجة -Double focal-ization التى يمثل لها بهذا المشهد: مارسيل يرى من خلال النافذة مشهداً بين فتاة تسميها الرواية وصديقتها، لكنه لا يستطيع أن يفهم ما تعنيه نظرة الفتاة أو يسمع ما كانت تهمهم به صديقتها فى أذنها.. وينتهى المشهد بالنسبة له حين تأتى الفتاة وقد بدا عليها التعب والانشغال والحزن لكى تغلق النافذة.. وفى هذا المشهد تمر بوأرة الأحداث المرئية والمسموعة عبر مارسيل، أما بوأرة الأفكار والمشاعر فتمر كلية عبر الفتاة: «شعرت... اعتقدت... داهم الخوف قلبها الحساس.. تظاهرت.. أدركت.. إلخ»، وكأن الشاهد الذى اطلع على المشهد لم يستطع أن يرى أو أن يسمع، لكنه مع ذلك استطاع أن يتنبأ بكل ما يعتمل داخل الشخصية من أفكار.

يمكننا آخر الأمر أن نقرر أن رواية بروست تتمثل فيها ثلاث صور للبوأرة فى وقت واحد معاً، أو بتعبير جينيت: تلعب على ثلاث صور للبوأرة التى تمر من وعى البطل إلى وعى الراوى إلى وعى معظم الشخصيات.. وهذا الوضع الثلاثى لا وجه للمقارنة بينه وبين الرواية الكلاسيكية التى تقوم ببساطة على فكرة الراوى المحيط بكل شىء. إن رواية بروست هى رواية البوأرة المتعددة، ونستطيع أن نقول فى إجمال: إن الوضع التعددى هو ما يحدد نظام البوأرة فى رواية بروست؛ فهناك على مستوى رواية الأحداث المفارقة التى تظهر فى اجتماع المحاكاة وحضور الراوى فى الوقت نفسه، والخطاب المباشر يسود الرواية ويكثف منه الاستقلال اللغوى للشخصيات، لكنه فى النهاية يبتلع الشخصيات داخل لعبة لفظية مكثفة.. وأخيراً وجود البوأرة التى لا تجتمع نظرياً معاً والتى تهز النظام المنطقى للكتابة الروائية بأسره.

***

نأتى بعد ذلك إلى المقولة الأخيرة وهى الخامسة من مقولات جينيت، وتقع عنده تحت ما يطلق عليه voice .. ولتوضيح هذه المسألة ينبغى أن نعرف أن بعض الروايات الغربية التى يذكر جينيت أسماءها - إنما نقرؤها مهتمين بالقصة نفسها ليس غير، ولا ننشغل بمعرفة الراوى الذى يحكيها، وبعضها على العكس من ذلك لا يمكن إغضاء النظر عن الراوى فيها، كما أن بعضها الآخر تتجه عناية المؤلف فيه إلى أن يلفت الانتباه إلى شخص الراوى وكذلك جماعة المستمعين الذين يخاطبهم فى الرواية. وهكذا، ولمزيد من توضيح هذه المسألة لنفترض أننا أمام جملتين كهاتين الجملتين مثلا:

١ - اعتدت فترة طويلة أن أذهب إلى النوم فى وقت مبكر.

٢ - مجموع زوايا المثلث يساوى زاويتين قائمتين.

إن الجملة الأولى تحتاج - بخلاف الثانية - فى تفسيرها إلى النظر إلى شخص قائلها الذى يتحدد به ضمير المتكلم، وإلى النظر فى ملابساتها؛ فالفعل الماضى فيها إنما هو ماض بالنسبة للحظة التكلم، وإذا استعملنا ألفاظ بنفنست المشهورة، قلنا: إن القصة هنا لها نصيب من الخطاب.

إن علم البويطيقا يحاول هنا أن يواجه الصعوبة التى واجهها علم اللغة من قبل، وهى بحث اللحظة التى يتولد فيها الخطاب الروائى والتى استبقى لها جينيت مصطلحاً خاصاً هو القص: Narrating. وقد بقى النقد متردداً فى الاعتراف باستقلال هذه اللحظة، وحصر النقاد أسئلتهم فى إطار «وجهة النظر»، بعد أن نظروا إلى لحظة القص على أنها ترادف لحظة «الكتابة»، ومن ثم ساووا بين الراوى والمؤلف، كما ساووا بين متلقى الرواية والقارئ؛ وهو خلط إذا جاز فى الرواية التاريخية أو فى السيرة الذاتية التى تحكى أحداثا حقيقية، فإنه لا يجوز بالنسبة للرواية القائمة على الخيال، حيث دور الراوى نفسه من صنع الخيال، وإن يكن المؤلف هو الذى يقوم بهذا الدور مباشرة، وحيث يختلف حدث القص عن حدث الكتابة. الراوى فى «الأب جوريو» لبلزاك مثلا ليس بلزاك، حتى وإن عبر هذا الراوى عن آرائه، لأن الراوى - المؤلف فى الرواية هو شخص يعرف النزل وصاحبته والمقيمين به، بينما بلزاك هو الذى يتخيل هذه الأمور. وقد يتعدد الراوى كما فى الأوديسة مثلا، فأغلب أجزائها يرويه هوميروس بينما هناك أجزاء منها يرويها أوليس Ulysses. وينبغى لتحليل الرواية أن يولى هذا الجانب عناية خاصة، لأنه إذا كانت مغامرات أوليس مثلاً يرويها راويان، ففى رواية بروست هناك حكايتان يحكيهما راو واحد، هما قصة حب سوان وقصة حب مارسيل.

وفى هذا المجال سنتطرق إلى الحديث عن بعض العناصر التى ستتناول كلامنا على حدة - بغرض الدراسة - وإن كانت فى الحقيقة لا تقوم بوظائفها إلا مجتمعة.. وهذه العناصر هى: زمن القص، والمستوى الروائى Narrative level والشخص person (أى العلاقة بين الراوى وكذلك المروى عليه وبين القصة التى يرويها).

فبالنسبة لزمن القص نقول: إنه إذا جاز أن تكون هناك قصة لا تحديد فيها للمكان الذى وقعت فيه الأحداث ولا لعلاقة هذا المكان بالمكان الذى كان فيه الراوى وقت قيامه بحكاية الأحداث، فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة القص، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلا بالنسبة لهذه اللحظة. إن زمن القص قد يكون تالياً لزمن القصة التى يحكيها، أو قد يكون عكس ذلك كما فى الرواية التى تعتمد على النبوءة، أو قد يكون مصاحباً له حين يأتى القص فى الزمن المضارع، أو قد يحدث حينئذ أن يتخلل اللحظات المختلفة للقصة فى الزمن المضارع قص على مستوى الزمن الماضى، وعلى ذلك يتحصل لدينا أربعة أنماط من القص:

١ ـ القص اللاحق للحدث sub-sequent، ومثاله الرواية الكلاسيكية التى يقع زمنها فى صيغة الماضى.

٢ ـ القص السابق على الحدث prior، ومثاله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها الزمن المستقبل.

٣ـ القص المصاحب للحدث ـ simultaneous ـ ومثاله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما فى حالات بث الراديو والتليفزيون على الهواء مباشرة لأحداث تقع فى اللحظة نفسها. وقد كتبت بعض الروايات التى تحكى فيها سيدة تقف فى نافذة إحدى القلاع، المعركة الحربية التى تقع أسفل القلعة للبطل الجريح بجوارها.

٤ القص المقحم ـ Interpolated ـ بين أجزاء الحدث.

وهذا النمط الأخير منها هو أكثرها تعقيداً، لاختلاط القصة والقص معاً على نحو يترك فيه القص أثره على القصة. وهذا يحدث بصفة خاصة فى الرواية الرسائلية epistolarynovel ـ التى فيها أشخاص كثيرون يراسل بعضهم بعضاً، حيث تكون الرسالة وسيطا تنتقل إلينا الرواية من خلاله، وهى فى الوقت نفسه عنصر من عناصر الحبكة، وهذا النمط هو أدقها وأكثرها تمرداً على التحليل. ورواية الرسائل تجمع باستمرار بين ما يسمى فى لغة الإعلام الإذاعى بالبث المباشر على الهواء، والمونولوج شبه الداخلى، وتفسير الحادثة بعد وقوعها.. هنا نجد الراوى يظل هو البطل وشخصاً آخر غيره فى الوقت نفسه: إليك ما حدث اليوم لى ـ وإليك ما مر بتفكيرى بخصوصه هذا المساء: هنا نجد أن أحداث اليوم هى بالفعل فى الزمن الماضى، لكن يمكن أن تكون وجهة نظر البطل قد تغيرت، فالمشاعر والأحاسيس التى يجدها فى المساء أو فى اليوم التالى ترجع إلى الزمن الحاضر، وهنا تكون البؤرة التى تمر خلال الراوى هى كذلك بؤرة من خلال البطل. ولننظر فى رسالة كتبتها امرأة إلى صديقة لها تخبرها كيف أن فلانا أغواها ليلة الأمس وتفضى بندمها لصديقتها.. هنا نجد المشهد الخاص بالإغواء يقع فى الزمن الماضى، ومثل ذلك شعورها بعدم التماسك، وهو شعور لم يعد يخامرها، لكن الذى يبقى لها الآن هو الشعور بالإثم ونوع من اكتشاف النفس والضلال عنها فى الوقت نفسه: «إن ما أنعاه على نفسى أكثر من أى شىء آخر، وما ينبغى أن أتحدث إليك عنه بالرغم من ذلك هو أننى للأسف لم أقاوم بالقدر الذى كنت أستطيع دفاعاً عن ذاتى. إننى لا أعرف كيف حدث هذا، وأنا بالتأكيد لم أحب فلاناً، بل على عكس ذلك تماماً. لحظات كانت، تصرفت فيها كأننى أحببته...».

إن سيسيل الأمس ـ وهذا هو اسم المرأة ـ غير سيسيل اليوم. فسيسيل اليوم هى التى ترى سيسيل الأمس وتتكلم عنها. نحن هنا أمام بطلتين تظهران على التوالى، والثانية منهما فقط هى الراوى، وهى التى تقدم وجهة نظرها.

والنمط الأول أى القص اللاحق يمثل الكثرة الغالبة مما كتب حتى اليوم من روايات، ويكفى فيه استعمال صيغة الماضى حتى لو لم تكن هناك إشارة إلى الفترة الزمنية التى تفصل لحظة القص عن لحظة القصة، على أنه يحدث أحياناً الإبانة عن نوع من المعاصرة الزمنية بين اللحظتين، باستعمال صيغة المضارع(٥٦) فى أول الرواية أو آخرها، فقد تستهل الرواية مثلاً بهذه العبارة: فى هذا الجزء من المملكة عاش أحد النبلاء، وربما لايزال يعيش حتى الآن أو قد تنتهى بهذه الجملة: وجهها الآن شاحب جداً وهادئ وصوتها عليه مسحة من الحزن. وهذه المعاصرة بين اللحظتين ـ على أى حال ـ حادثة بصفة خاصة فى الرواية التى تروى بضمير المتكلم، فالراوى داخل فيها باعتباره إحدى شخصيات القصة.

والأمر الغريب أن زمن القص يُنظَر إليه دائماً كما لو لم يكن له وجود. نحن نعلم مثلا أن فلوبير أمضى ما يزيد على خمس سنوات فى كتابة مدام بوفارى، لكن أحداً لم ينظر إلى المدة الزمنية التى يقع خلالها القص على أن لها وجوداً، أو بعبارة أدق كأن هذه المدة الزمنية مسألة لا اتصال لها بالموضوع، وهذه هى المفارقة التى ينطوى عليها هذا النوع من القص، أى ما أسميناه بالقص اللاحق، فهو على خلاف القص المصاحب والقص المقحم اللذين لا وجود لهما إلا من خلال مدة زمنية يقعان فيها ومن خلال علاقة هذه المدة بالمدة الزمنية للقصة، لا وجود له إلا فى هذه المفارقة: بالنظر إلى زمن القصة له اعتبار زمنى، وبالنسبة لكونه ليس له مدة زمنية فجوهره غير زمنى.

ورواية بروست تتفق مع هذا النمط من أنماط القص: لقد أمضى بروست أكثر من عشر سنوات فى كتابة القصة، غير أنه ليس هناك ما يدل على المدة الزمنية التى قضاها مارسيل فى عملية القص ذاتها. إنها عملية فورية لحظية ـ Instaneous ـ فحاضر الراوى الذى يختلط بماضى البطل على مدار الرواية، هو لحظة واحدة لا تتقدم ـ ثابتة فى مكانها لا تتحرك إلى الأمام. إن الفاصل الزمنى بين لحظة القص هذه وبين اللحظات المختلفة للقصة متغير بالضرورة، فكلما ابتعدت الأحداث عن المراحل الأولى كلما قل هذا الفاصل الزمنى، وهكذا ـ على مدار التدرج فى العمر ـ يتقلص الفاصل الزمنى تدريجياً. وعلى الرغم من أن اللغة بطبيعتها ليس فيها ما يتمثل فيه هذا التقلص، واستعمالها لصيغة الفعل الماضى الدالة على انتهاء الحدث متشابهة فى جميع المواطن، سواء منها ما هو قريب من لحظة الحدث أو ما هو بعيد عنها، فإن بروست قد نجح إلى حد ما فى إضفاء الشعور بهذا المعنى الذى لاتسعف اللغة به، عن طريق ما أدخله على الإيقاع الزمنى للرواية من تعديلات الاختفاء التدريجى للصيغة التكرارية وتطويل المشاهد الأحادية.. إلخ، وكأن القصة تجنح إلى التضخم وإظهار ذاتها أكثر فأكثر كلما اقتربت من نهايتها التى هى فى الوقت نفسه أصل وجودها: its origin.

إننا فى روايات السيرة الذاتية نجد البطل والراوى يميلان أكثر فأكثر إلى الالتقاء كلما اقتربت الرواية من نهايتها، فهما يتحركان ـ كما كتب بعض النقاد ـ نحو يوم تنتهى فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى المائدة التى يدعوه الراوى ـ الذى لم يعد منفصلا عنه بأى مسافة زمنية ولم تعد صلته به قائمة من خلال الذاكرة ـ إلى الجلوس إليها بجواره ليتمكنا من الكتابة معاً، وتلك هى الخاتمة.

بويطيقا الرواية

والأمر في رواية بروست أن المسافة الزمنية الفاصلة بين البطل والراوي بالرغم من أنها تقترب من درجة الصفر إلا أنها لا تصل إليها أبدا، لأن الرواية تتوقف عند النقطة التي فيها يكتشف البطل حقيقة حياته ومعناها، فعندما تنتهي الرواية تنتهي قصة «نداء باطني» فموضوع الرواية التي كتبها بروست إنما هو «مارسيل يصير كاتباً»، وليس «مارسيل كاتباً»؛ هي إذن رواية الصيرورة، والنظر إليها على أنها «رواية تدور حول روائي» - كما قد يذهب بعضهم - فيه تشويه لمقاصدها وتدمير لمعناها.. إنما هي رواية حول روائي قادم - حول روائي هناك في الطريق، ولذلك كان من الضروري أن تتوقف قبل أن يندمج البطل في الراوي ويصبحا شيئاً واحداً، فلا مجال إذن لتصور أنهما يكتبان معاً وتكون تلك هي الخاتمة. إن آخر جملة للراوي تنتهي عند النقطة التي يصل فيها البطل إلى الجملة الأولى له، ولذلك كان الفاصل الزمني بين نهاية السفر (بكسر السين وسكون الفاء) وبين لحظة القص يتمثل في وقت الكتابة، في الوقت الذي يحتاجه السفر لكتابته، وهو- وليس هو في الوقت نفسه - السفر الذي يفضي به الراوي إلينا في لحظة خاطفة كومض البرق.»(٥٧)

نأتي بعد ذلك إلى الكلام على المستويات الروائية، فنقول: إن الفرق بين قصتين تروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص، والراوي في القصة الثانية هو في الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى، وعملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية هي في حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى؛ فهنا مستويان: مستوى أول ترجع إليه القصة الأولى، ومستوى ثان هو الخاص بالقصة الثانية.. ويطلق جينيت على عملية القص في المستوى الأول لفظ ex-tradiegetic، وعلى الأحداث فيه - بما فيها عملية القص التي تتولد عنها القصة الثانية diegetic أو intradiegetic، كما يطلق على أحداث القصة الثانية metadiegetic، وهي قصة من الدرجة الثانية.

وهذه التقنية في الكتابة الروائية قديمة قدم الأوديسة، ونراها على نحو واسع في حكايات ألف ليلة وليلة، ولها وجود في الأدب الروائي في العصور المختلفة كذلك. وهناك ثلاثة أنماط للعلاقة بين الرواية من الدرجة الثانية والرواية من الدرجة الأولى التي تقحم الأخرى عليها: فالنمط الأول يرجع إلى علاقة السببية المباشرة بين الأحداث في الرواية الثانية والأحداث في رواية الدرجة الأولى؛ فرواية الدرجة الثانية هنا لها وظيفة تفسيرية، وهي تجيب عن سؤال من هذا النوع: «ما الأحداث التي أفضت إلى الوضع الحالي؟، أوليس مثلا يحكي حكاية العاصفة التي كانت السبب الذي ألقى به إلى الشاطىء. والنمط الثاني علاقة الروايتين فيه علاقة موضوع (تيمة)، وهي إما علاقة تضاد أو مشابهة، ولها حين يدركها الجمهور تأثير على الأحداث. انظر مثلا إلى حكاية الأعضاء (أعضاء الجسد) والأحشاء، التي يحكيها الراوي على الجمهور المتمرد فيسيطر على عقول السامعين الذين يدركون أن غضبهم على الآباء اليسوعيين يشبه تخاصم أعضاء الجسد الواحد. والنمط الثالث لاينطوي على أية علاقة واضحة بين المستويين، وأظهر مثل لذلك حكايات ألف ليلة حيث تلجأ شهرزاد إلى حكايات متجددة لتتجنب الموت.

وإذا نظرنا إلى هذه الأنماط وجدنا أهمية القص - في حد ذاته - تتزايد فيها على التوالي حتى تصل ذروتها في النمط الثالث.

وعموماً فإن الانتقال من مستوى روائي إلى سواه لا يتحقق إلا من طريق القص، فإن حدث غير ذلك فهو تجاوز يطلق عليه جينيت Metalepsis وهو مصطلح موجود من قبل في البلاغة الكلاسيكية، ويطلق جينيت على كل تطفل من الراوي - أو المروي عليه - في قصة المستوى الأول، على عالم القصة مما يتمخض عنه الشعور بالغرابة، ومثال ذلك ما فعله ديدرو بقوله مثلا: «ما الذي يمنعني أن أجعل صاحب السيادة يتزوج وأجعله ديوثاً»، أو قد يخاطب القارئ كذلك فيقول: «لنجعل الفتاة الفلاحة - إن كان يسرك هذا - تجلس على السرج خلف مرافقها، ونجعلهما يذهبان لسبيلهما، ولنعد ثانية إلى صاحبينا المسافرين»؛ وهذا مثال من بلزاك: «لنترك الكاهن المبجل يتسلق منحدرات انجوليم، ولا بأس بأن نشرح..»

وهذا النموذج هو أكثر شيء يسود في رواية بروست، حين يكتب مثلا: «سأحصر نفسي - في الوقت الحاضر - حيث يتوقف القطار ويصيح المنادي بأسماء المحطات في تدوين إحدى الذكريات التي يستدعيها المنتجع المائي أو المدينة العسكرية في نفسي.

ومن صورة هذه التجاوزات ما يسميه جينيت Pseudo- diegetic، حيث يبدو الكلام كما لو كان داخلا في المستوى الروائي نفسه، والأمر بخلاف ذلك؛ وهو شيء قد يخطئه القارئ في النص الروائي لعدم وجود ملامح ملموسة تشير إلى أنه يندرج في مستوى ثان(٥٨)، فعندما يحيا البطل في الحلم لحظة من لحظات شبابه، لا نجد شيئاً يعيننا على معرفة ما إذا كان ذلك سرداً للحلم أو سرداً لتلك اللحظة التي عاشها من قبل في شبابه.

وهنا يرى جينيت أن أبرز الخصائص التي تهيمن على رواية بروست ما أسماه بالحذف المنهجي للرواية التي من المستوى الثاني Metadiegetic، وهذا الحذف إنما ندركه بالمقارنة برواية أخرى مبكرة من روايات بروست يراها جينيت نسخة معدلة من روايته «في إثر زمان مضى»، وهي روايته المسماة jean santeuil، حيث نرى الراوي في إجازة مع صديق له (يسند الكاتب إليه مواقف أسندت فيما بعد لمارسيل) يتعرفان على أحد الكتاب (وهو صورة أخرى من البطل) ويأخذ الكاتب على عاتقه أن يقرأ لهما كل يوم الصفحات التي كان يكتبها من روايته خلال النهار، ويموت الكاتب دون أن ينقل أحد عنه هذه القراءات المجزأة، لكن

بعد عدة سنوات يحصل الراوى بطريقة ماعلى نسخة من الرواية ويقرر نشرها.. هذه الرواية هى Jean Santeuil، والبطل فيها ليس إلا صورة مختصرة لمارسيل، لكن بضمير الغائب: إن مسألة اكتشاف مخطوط رواية تختفى من الراوية «فى إثر زمان مضى»، ويحل محلها قص مباشر يقدم فيه الراوى/ البطل روايته مباشرة على أنها عمل أدبى، ومن ثم يتقمص دور المؤلف الخيالى شأنه شأن روبنسون كروزو مثلا فى رواية دانيال ديفو الذى يقيم صلة مباشرة بالجمهور.

هذه واحدة، والثانية أن رواية المستوى الثانى لا وجود لها فى رواية بروست «فى إثر زمان»، اللهم إلا فى ثلاثة مواضع(٥٩)، وفيما عدا ذلك تلجأ الرواية دائماً إلى ما أسماه جينيت pseudo-diegetic أى القصة التى تبدو فى الظاهر كأنها من المستوى الأول وهى من المستوى الثانى، لكن يضعها الراوى/ البطل فى المستوى الأول، ومثال ذلك الاسترجاعات التى نجدها فى الفصل الأول من الرواية.

وهذه الاسترجاعات ترجع إلى نمطين: إما إلى كونها ذكريات يتذكرها البطل، أو- وهذا هو النمط الثانى - إلى كونها كانت تقريرات أدلى بها شخص ما (بضمير الغائب) إلى البطل. أما النمط الأول فله أمثلة كثيرة(٦٠)، منها مثلا العودة إلى سنة ١٩١٤ خلال إقامة البطل فى باريس سنة ١٩١٦ حيث يسرد ذكرياته حينئذ. أما النمط الثانى فأكثر أمثلته أهمية على الإطلاق هى حادثة حب سوان Un amour de Swann، وهذه الحادثة تعد قصة من المستوى الثانى Metadiegetic من وجهين: أولا من جهة أن تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل - حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى ويت فيه. ثانيا: من جهة تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل - حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى [ويت فيه. ثانيا: من جهة أن مارسيل يتذكر هذه التفصيلات فى بعض لياليه إذ يصيبه الأرق:

فكرت حينئذ فى كل ما كان قد حُكى لى عن حب سوان لأوديت، كيف أن سوان كان مخدوعاً طيلة حياته. والحق أن ذكرى مدام سوان والفكرة المتأصلة عن شخصيتها على النحو الذى صورت لى به هى التى جعلتنى تدريجياً أؤسس شخصية ألبرتين برمتها، وأفسر كل لحظة تفسيرا مؤلماً فى حياة لم يقدر لى أن أسيطر عليها فى جملتها. أعانت هذه الأقاويل مخيلتى - فيما بعد - على أن تتجه إلى افتراض أن ألبرتين - بدلا من كونها فتاة فاضلة - كان لها نفس الأخلاق الفاسدة، نفس خلق الخداع كمومس تائبة، وفكرت فى كل ألوان المعاناة التى كان يمكن فى هذه الحالة أن تكون قد ادُخرت لى، لو كنت أنا عاشقها بالفعل.

ولننظر فى تعليق جينيت على هذا النص حيث إن قصة حب سوان هى السبب الذى سيجعل مارسيل ذات يوم يتخيل ألبرتين على مثال أوديت - خائنة مستسلمة للرذيلة، وأنه وقع بالتالى فى حبها، وما يحدث حينئذ نحن نعرفه، فهو مسألة راجعة إلى سلطان الرواية.(٦١)

وسلطان الرواية هذا فكرة شائعة فى النقد الأدبى، لا يفتأ النقاد يضربون لها الأمثلة بقصة أوديب: إن النبوءة التى أخبرت - مسبقاً - بقتله لأبيه وتزوجه بأمه، إنما هى رواية من الدرجة الثانية Metaduegetic فى صيغة الزمن المستقبل. ولولا هذه النبوءة لما كان نفى أوديب ولا قتله لأبيه أو وقوعه فى سفاح المحارم أو ضلاله عن حقيقته. إن مجرد النطق بالنبوءة أطلق - كما يقول جينيت - «الآلة الجهنمية» وحركها للعمل على تنفيذ هذه النبوءة. إنها ليست نبوءة تتجلى عن صدقها، بل هى شرك على هيئة رواية؛ حبائل منصوبة لتتصيد.. ذلك هو سلطان الرواية (ودهاؤها) فبعضها يهب الحياة، كما هو الحال بالنسبة لشهر زاد، وبعضها يسلبها، ولن نفهم حادثة حب سوان حق الفهم ما لم ندرك أن هذا الحب الذى حكيت حكايته إنما هو آلة فى يد المصير(٦٢).

* * *

لقد اعتاد نقاد الرواية التفرقة بين الرواية التى يطلق عليها first- person narrative أى التى تروى بضمير المتكلم وبين الرواية التى يطلق عليها Third- persen nar-rative أى التى تروى بضمير الغائب. وهنا نجد جينيت يعترض على هذين الاصطلاحين ويراهما غير كافيين، لأنهما يرتبطان بمسألة حضور الراوى فى روايته أو عدم حضوره.. وهذا عنده لا يمثل أساساً للاختلاف، فالروائى بخلاف الراوى ليس اختياره بين صيغتين من الصيغ النحوية، وإنما بين وضعين روائيين اثنين: أن يروى القصة أحد شخصياتها، أو يرويها راو لا وجود له فى القصة. . من أجل ذلك كانت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فى نص روائى يمكن أن تشير إلى موقفين روائيين مختلفين أشد الاختلاف يجعلهما النحو شيئاً واحداً، وهذا شىء يجب على التحليل الروائى أن ينتبه إليه، فهناك فرق بين شيئين: إشارة الراوى إلى نفسه باعتباره راوياً، كالذى يفعله فرجيل حين يقول: «إنى أتغنى بالحرب وأدواتها وبالإنسان..»، أو كون الراوى شخصية من شخصيات القصة التى يحكيها، وذلك حين يكتب روبنسون كروزو مثلا يقول: «ولدت فى عام ١٦٣٢ فى مدينة يورك..». الحالة الثانية فقط من هاتين الحالتين هى التى ينبغى أن تندرج تحت مصطلح الرواية بضمير المتكلم.

لذلك يميز جينيت بين نوعين من الرواية: رواية لا يوجد الراوى فى القصة التى تحكيها باعتباره إحدى شخصياتها ومثالها إلياذة هوميروس، ورواية يوجد الراوى فى القصة التى يحكيها باعتباره أحدى هذه الشخصيات. أما النمط الأول فيطلق عليه جينيت مصطلح Hetero die-getic. وأما الثانى فيسميه Homo-diegetic، ثم إنه يميز داخل النمط الثانى بين شيئين: كون الراوى هو بطل الرواية، أو كونه ليس له دور فيها إلا دوراً سطحياً أو ثانوياً هو دور المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لا غير، دون مشاركة فيها. والأول من هذين هو ما يطلق عليه لفظ Auto diegetic وهو كون الراوى بطل روايته أو النجم الذى تدور حوله الأحداث.

وقد يتغير الضمير النحوى ويدل على الشخصية نفسها، يتغير من «أنا» إلى «هو»

وكأنه يتخلى - على غير توقع - عن دور الراوى. وقد حدث هذا - على سبيل المثال - لكن حدث فى الاتجاه المعاكس أى انتقال البطل من الضمير «هو» إلى الضمير «أنا»، فى رواية بروست المسماة Jean Santeuil.

إن هذا إذا حدث فى الرواية الكلاسيكية - والأمر لا يزال كذلك بالنسبة لبروست - فإنما هو نتيجة لنوع يسمونه بالاختلال المرضى للرواية، لكن الرواية المعاصرة قد تجاوزت تلك الحدود، وأصبحت لا تتردد فى إقامة علاقة متغيرة - أو كالطيف العابر - بين الراوى والشخصية أو الشخصيات؛ أصبحت لا تتردد فى خلق ما يسمونه بدوخة أو دوار فى الضمائر مع منطق أكثر تحرراً ومفهوم للهوية أكثر تعقيداً. لقد اختفى هنا ما كان يعزى للشخصية فى الرواية الكلاسيكية كأسماء الأعلام وطبائعها الفيزيائية والنفسية، واختفت معها البوصلة التى كانت توجه خط سير الضمائر النحوية.. وأقوى مثال على ذلك نجده فى قصة بورجس Borges المسماة «The Form of The Sword»، حيث يبدأ البطل بحكاية مغامراته المخجلة متوحداً بضحيته، قبل أن يعترف بأنه فى الحقيقة هو ذلك الآخر - هو ذلك الراوى الجبان الخسيس الذى بقى حتى تلك اللحظة يُعبّر عنه بضمير الغائب وينظر إليه بكل ما يستحق من ازدراء. والأساس الأيديولوجى لهذه التقنية الروائية يبينه أحد النقاد بقوله: «ما يفعله شخص ما إنما هو شىء يفعله - إلى حد ما - جميع الناس.. إننى أنا الآخرون جميعاً، فأى إنسان هو كل إنسان»(٦٣). وعلى هذا الأساس لا تعترف قصة بورجس بفكرة الشخص، وهى فى ذلك إنما تمثل جملة بأسرها من الأدب الحديث. وعلى الرغم من أن رواية بروست «فى إثر زمان مضى» فيها ما يؤذن بكونها بداية ضخمة لعملية التحلل من الشخصية، فهى أساسا من النوع المسمى Auto diegetic حيث الراوى/ البطل هو نجم الرواية الذى لا يتخلى عن هذا الدور لأحد.

ولا مجال للقول بأن رواية بروست نوع من السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، فلم تكن الخطة المبدئية لبروست تقوم على ذلك. وقد تأكد هذا المعنى حين نشرت روايته الأخرى Jean Santeuil التى كتبها عمداً بالصورة التى أطلق عليها جينيت Heterodiegetic. إن قصة «فى إثر زمان» تتضارب مع الحياة الفعلية لمارسيل بروست، ولا ينبغى النظر إلى ذلك على أنه انحراف هامشى، وأن الرواية لذلك امتداد للخطاب الشخصى أى القائم على رواية الحياة الشخصية. إن استعمال ضمير المتكلم إنما كان اختياراً جمالياً واعياً، وليس دليلا على أن الكاتب كان يعتبر قصته نوعاً من الاعتراف أو السيرة الذاتية؛ فكون مارسيل هو الذى يحكى حياته بنفسه، بعد أن كان الكاتب الروائى ك. هو الذى يحكى حياة جان Jean فى قصة بروست الأخرى، هذا ينبع من اختيار روائى مباين، وبالتالى ذى دلالة، لكن لا ينبغى أن تفوتنا ملاحظة أن هذا التحول من Heterodiegetic إلى Homodiegetic مصحوب بتحول آخر مكمل له هو التحول من metadiegetic إلى Diegetic (أو pseudodiegetic).

نحن هنا أمام انقلاب تام؛ إذ ننتقل من موقف يتميز بوجود وسائط القص منفصلا بعضها عن بعض انفصالا تاما (المؤلف - الراوى فى صورة ضمير المتكلم «أنا»، والحكاية حكاية من الدرجة الأولى؛ والراوى من الدرجة الثانية والروائى «ك» من المستوى الأول intradiegetic؛ ثم البطل «جان» من الدرجة الثانية Metadiegetic)، إلى الموقف العكسى الذى يتميز بامتزاج هذه الوسائط الثلاثة فى شخص واحد: المؤلف - الراوى - البطل= مارسيل. إن الحقيقة الصارخة هنا تظهر فى هذه المفارقة: إن رواية بروست «فى إثر زمان مضى» تتخذ عن عمد شكل السيرة الذاتية المباشرة فى حين أنها لا تعبر عن السيرة الشخصية للكاتب كما تعبر عنها رواية Jean Santeuil، وكأن بروست كان مضطراً أولا إلى أن يقهر التصاقه بذاته، أن ينتزع ذاته من ذاته، حتى يكون له الحق - أو بعبارة أكثر دقة حتى يكون للبطل الذى لا هو بروست تماماً ولا هو شخص آخر سواه تماماً - الحق فى أن يقول «أنا»، فإذا قالها لم يكن ذلك منه عودة إلى ذاته أو إخلاداً منه إلى الذاتية، بل عكس ذلك تماماً.

وقد عمد بروست إلى تشتيت مادة سيرته الذاتية فى الشخصيات المختلفة لروايته وتوزيعها عليها، ولذلك ربما وجدنا من المستغرب أن مارسيل يحيط علماً بأفكار بروجوت، على حين لا يحيط علماً بأفكار بروست التى لابد أنه عاشها بنفسه فى Jeude Paume فى يوم بعينه من شهر مايو ١٩٢١. كذلك قد نتعجب من أن مارسيل استطاع أن يقرأ مشاعر مداموازيل Venteuil الغامضة، على حين لايستطيع بروست مؤلف الرواية أن يسند هذه الأشياء إليها. إن هذا - ومثله كثير - يحدث من بروست، وذلك راجع إلى أنه أراد أن تهرب هذه الأشياء من يديه بهروبها من يدى البطل. ومن أجل ذلك كان محتاجاً إلى راويين: راو محيط بكل شىء قادر على السيطرة على تجربة نفسية تأخذ عندئذ شكلا موضوعياً، وإلى راو يسميه جينيت Autodiegetic قادر بتعليقاته هو نفسه - على إضاءة التجربه الروحية التى تعطى سائر التجارب معناها النهائى. ومن ثم كان هذا الموقف المبنى على المفارقة المتمثل فى وجود قص بضمير المتكلم، هذا القص ليس فى جميع الأحوال قصاً محيطاً بكل شىء onriscients.. إن هذا من بروست هجوم على تقليد ثابت فى القص الروائى ناشئ من خلق صدع فى الأشكال التقليدية للقص الروائى وخلق صدع كذلك فى منطق الخطاب الروائى نفسه.

البطل/ الراوى: إن الأنا الراوية والأنا المروية - إذا استعملنا ألفاظ ليوسيتزر - يفصل بينهما فى رواية بروست، كما هو الحال فى

كل أشكال السيرة الذاتية الكلاسيكية التى يأتى القص فيها لاحقا للأحداث؛ اختلاف العمر واختلاف التجربة الذى يخول للأولى منهما أن تتعامل مع الأخرى بنوع من التعاطف أو التعالى الساخر. ولكن ما تتميز به رواية بروست عن سائر السير الذاتية تقريباً - حقيقية كانت أم من صنع الخيال - أن هذا الاختلاف هو اختلاف مطلق وأكثر جذرية ولا يمكن رده ببساطة - إلى «التطور» فى الخبرة؛ فهو اختلاف ناتج عن نوع من الكشف الباطنى، وهنا تقترب الرواية من بعض أشكال الأدب الدينى مثل اعترافات القديس أوجستين؛ فالمسألة هنا ليست ببساطة أن الراوى - عمليا - يعترف أكثر من البطل، بل هو يعرف بالمعنى المطلق للمعرفة، فهو يصل إلى الحقيقة المطلقة التى لا تتحصل له بالحركة التدريجية المتصلة، بل على العكس، تقذف فى روعه فى ذات اللحظة التى يشعر فى نفسه أنه أبعد منها عن ذى قبل:

يقرع المرء جميع الأبواب التى لا تفضى إلى شىء، ثم إذا به يصطدم - على غير علم منه - بالباب الوحيد الذى يمكن للمرء أن يلج منه، وينفتح من تلقاء نفسه، وربما ظل يبحث عنه مائة عام بغير جدوى.

وهذا التشخيص لرواية بروست ينطوى على نتيجة مهمة فيما يتعلق بالعلاقة بين خطاب البطل وخطاب الراوى. لقد تجاوز هذان الخطابان حتى تلك اللحظة المشار إليها جنباً إلى جنب، ولم يمتزجا امتزاجاً كاملا اللهم إلا فى موضعين أو ثلاثة؛ ذلك أن صوت الأخطاء وخوض المحن لا يمكن أن يكون هو نفسه صوت الفهم والحكمة، بل على العكس لم يكن للصوتين أن يندمجا إلا ابتداءً من لحظة التجلى أو الكشف النهائى Final revelation، إذ ذاك «ظننت» التى ينطق بها البطل تصبح «فهمت، لاحظت، عملت، رأيت بوضوح.. إلخ»، وتنهض فى الوقت نفسه الذى تنهض فيه «أنا أعلم» التى ينطق بها الراوى، ومن ثم هذا التزايد المفاجئ للخطاب غير المباشر الذى يتداوب مع خطاب الراوى فى صيغة المضارع بدون تعارض أو تضاد.

وظائف الراوى: وللراوى فى الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة، وهى القصة والرواية والقص؛ فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جينيت بالوظيفة الروائية - Narrative Function، وهى التى إذا انصرف عنها الراوى خسر - فى اللحظة نفسها - وظيفته كراو، ودوره إنما يتحدد بها. أما الوظيفة المتصلة بالنص الروائى فتسمى بوظيفة التوجيه Directing Function - وتتصل بالإشارات التى فى النص الروائى عن النص نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه الداخلى مما يطلق عليه حينئذ لفظ Meta-narrative أى نص فى الرواية يشرح العمل الروائى قياساً على Metalinguistics الذى يستعمله ياكوبسون. وأما الوظيفة الثالثة وهى المتصلة بالقص فتسمى بوظيفة التواصل function of communication وأهميتها ظاهرة فى الرواية الرسائلية وطرفاها هما المروى عليه والراوى. وهذه الوظيفة تنصب فى اهتمام الراوى بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروى عليه. وهى تذكرنا بما أشار إليه ياكوبسون فى كلامه عن وظائف اللغة(٦٤) بالوظيفتين اللتين أسماهما phatic function (وهى التى أساسها تبادل المشاعر وخلق جو اجتماعى أكثر من أن يكون الغرض نقل معلومات إلى الآخر) والتأثير على المتلقى conative function.

والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوى على نفسه من توجيه. وقد يتخذ ذلك شكل التوثيق، وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التى تستثيرها حادثة بعينها. ويسمى جينيت هذه الوظيفة بوظيفة التوثيق Function of attestation أو قد يسميها testimonial function؛ وهى خاصة بدور الراوى فى القصة التى يحكيها وعلاقته بها، وهى علاقة عاطفية بالطبع لكنها كذلك نفسية وعقلية.

ثم إن تدخل الراوى فى القصة قد يأخذ شكلا وعظياً تعليمياً، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث. وهذه هى الوظيفة الأيديولوجية للراوى.

وينبغى القول بأن هذه الوظائف لا يوجد بعضها منفصلا عن بعض ولا يوجد أى منها بريئاً خالصاً من سائرها، ولا يمكن الاستغناء عن أى منها باستثناء الوظيفة الأولى، ثم إن أى مؤلف لا يمكنه أن يتحاشاها مهما حاول ذلك، وإنما المسألة مسألة اختلاف بين مؤلف وآخر فى الدرجة فحسب، كالفرق بين بلزاك وفلوبير مثلا من حيث إن بلزاك - كما نعرف - يتدخل فى روايته أكثر مما يفعل فلوبير.. وهكذا.

ويهمنا هنا أن نقف - فى رواية بروست - عند الوظيفة الأيديولوجية، وهى دون الوظائف جميعاً - لا ترجع بالضرورة إلى الراوى. فبعض الروائيين الكبار من أمثال دوستويفسكى وتولستوى وغيرهما يسندون إلى بعض شخصيات رواياتهم مهمة القيام بالخطاب الأيديولوجى.. لكن لا شىء من هذا يحدث عند بروست؛ فهو لا يوكل إلى أى شخصية من شخصياته - خلاف مارسيل - مهمة التحدث باسمه، (كما نقول نحن فى لغة السياسة المتحدث الرسمى باسم فلان) وكل شخصية من شخصيات بروست هى موضوع للملاحظة لا غير؛ فأخطاؤها وحماقاتها وإخفاقاتها هى مصادرنا فى التعرف على عالمها وليس آراؤها. والنتيجة المترتبة على ذلك أن لا أحد من شخصيات الرواية ينازع الراوى - اللهم إلا البطل فى ظل ظروف بعينها - حقه فى التعليق الأيديولوجى، وهو خطاب سيكولوجى تاريخى جمالى ميتافيزيقى تأتى أهميته - سواء على مستوى الكم أو الكيف - من مسئوليته عن الصدمة الكبرى التى يحدثها فى التوازن الكلاسيكى للشكل الروائى، فإذا كان قارئ رواية «فى إثر زمان مضى» يشعر أنها «لم تعد عملا روائياً تماماً»، فذلك سببه أن التعليقات تغزو القصة وأن المقالة تغزو العمل الروائى وأن الرواية يغزوها الخطاب الروائى نفسه.

وقد يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن دور المتلقى، دور سلبى - بطبيعة هذه الإمبريالية التى مبناها على يقينية الحقائق - وأنه ليس له إلا أن يتلقى الرسالة فيقبلها أو يرفضها، أو

بتعبير آخر ليس أمامه غير «الاستهلاك، أي إستهلاكها بلغة الاقتصاد التي شاعت في لغة النقد. يقول **جينيت**: وهذا أبعد شيء عن تفكير **بروست** وعن تجربته هو في القراءة وعما تتطلبه روايته هو نفسها.[٦٥]

إن المروى عليه ـ في أي عمل روائي ـ عنصر من العناصر الداخلة في القص شأنه في ذلك شأن الرواية، وهو يقع في المستوى نفسه الذي يقع فيه الراوي، فالراوي في قصة من المستوى الذي أسميناه بالمستوى الثاني يناظره مروى عليه من المستوى الثاني كذلك. والراوي في القصة من المستوى الأول extradiegetic يناظره مروى عليه من المستوى الأول أيضاً. وكما أن الراوي له وجود منفصل عن وجود المؤلف، كذلك للمروى عليه وجود مستقل عن وجود القارئ حتى لو كان قارئاً ضمنياً، لكن في رواية المستوى الأول يختلط المروى عليه بالقارئ الضمني، وهنا يستطع القارئ الفعلي أن يجد نفسه فيه. إن القارئ الضمني بوجه عام غير محدد بالرغم من أننا نجد بلزاك مثلا قد يخاطب قارئاً من الأقاليم أو قارئا من باريس. وقد يتظاهر الراوي حينئذ أنه لا يخاطب أحداً، وهذا هو الشائع في الرواية المعاصرة.. ولكن هذا لا يغير من حقيقة الأمر شيئا، وهي أن الرواية ـ شأنها شأن أي خطاب سواها ـ هي بالضرورة موجهة إلى شخص ما وتخفي تحت إهابها استنفاراً للمتلقي.

وإذا كنا نشعر في الرواية من المستوى الثاني بأننا نقف من المروى عليه على مسافة، لأنه يقع دائماً في النقطة المتوسطة بيننا وبين الراوي، ففي رواية المستوى الأول حيث يكون وضع المتلقي أكثر شفافية ووجوده أكثر صمتاً، يكون توحد القارئ بالمروى عليه أكثر سهولة وأقل إيباءاً. والحق أن هذا هو حال العلاقة بين رواية «في إثر زمان مضى» وبين قارئها، فكل قارئ من قرائها يشعر أنه هو المروى عليه الضمني، وأن هذه الرواية تحتاج حتى يتحقق لها وجود حقيقي، أن تتفلت من أسر انغلاق المعنى النهائي أو «الرسالة النهائية»، ومن أسر فكرة الاكتمال.

لقد كتب **بروست** في بعض رسائله يقول: «أخيراً وجدت قارئاً يحدس أن كتابي عمل دجماطيقي وأنه بنية».. يقول **جينيت**: وهذه الدجماطيقية وتلك البنية لا غنى فيهما عن الرجوع رجوعاً مستمراً إلى القارىء الذي يعهد إليه ليس بأمر حدسهما فحسب، بل وكذلك تفسيرهما بمجرد انكشافهما ثم يكلهما مرة أخرى إلى حركة تولدهما وتقضي عليهما كذلك»[٦٦]. إن **بروست** لا يتنصل من الدور المنوط بالكاتب في منح القارئ الحق في أن يترجم العمل الأدبي في ضوء مقولاته هو حتى ولو كانت خائنة للنص، لأن العمل الأدبي في النهاية ـ كما يرى **بروست** نفسه ـ ما هو إلا عدسة طبية يقدمها المؤلف للقارئ ليعينه على القراءة داخل نفسه هو. يقول بروست: «إن كل قارئ ـ في أثناء قراءته ـ ما هو في الحقيقة إلا قارئ لنفسه ذاتها»[٦٧].. هذا هو وضع المروى عليه في رواية **بروست**؛ فهو مدعو لإعادة كتابة الرواية؛ ذلك لأن المؤلف الحقيقي للرواية ليس من يحكيها، لكنه كذلك من يسمعها»[٦٨].

وفي ختام كلامنا عن تحليل الخطاب الروائي عند **جينيت** قد نبادر إلى أن نأخذ عليه أنه ترك ملاحظاته الذكية التي أبداها على مدار عمله النقدي على رواية **بروست** دون أن يحاول أن يربط بينها جميعا في جماع تلتقي فيه كل الملامح التي تحدد الرواية التي حللها على نحو يأخذ فيه بعضها برقاب بعض، ويكون حجة عليه ودليلاً. والحق أن **جينيت** لم يفته الرد على ذلك؛ يقول: لو كان يمكن أن يكون مثل هذا الربط من القوة بحيث يصمد للتحدي، لما تخاذلت عن الإقرار به والسعي إلى إيضاحه، كالربط مثلا بين اختفاء التلخيص وظهور التكرارية، أو الربط بين تعدد البوأرة واختفاء القصة التي من المستوى الثاني Metadiegetic، لكن يبدو لي أنه من غير المناسب أن نبحث عن «الوحدة» بأي ثمن، ومن ثم نقصر العمل على التماسك»[٦٩]. ثم يقول: إن البنية التي بين أيدينا لرواية **بروست**، إنما هي من صنع الظروف التي ترجع إلى الحرب وإلى موت المؤلف، ولا يستطيع أحد أن يدعي خلاف ذلك، ولا شيء أسهل من الاستدلال على وصول الرواية في ١٨ نوفمبر ١٩٢٢[٧٠] إلى توازنها التام وتوزيع النسب توزيعاً دقيقاً ظل مفتقداً حتى ذلك الحين. لكن هذا المخرج السهل نفسه هو ما نرفضه هنا؛ فإن الرواية إن كانت قد ظهرت في صورة مكتملة يوما ما، فإنها لم تعد كذلك، فقد قبلت فيما بعد توسعاً غير عادي، وهذا يبرهن على أن اكتمالها المؤقت إنما كان مجرد وهم ظهر بأثر رجعي أنه وهم، وينبغي أن نحتفظ لهذا العمل بمعناه الماثل في عدم الوصول إلى تحقق، أن نحتفظ له بارتعاشة الإبهام وأنفاس الخديج الذي ولد لغير تمام. إن «في إثر زمان قد مضى» ليس شيئاً مغلقا: إنه ليس شيئا object»[٧١]

ونفي **جينيت** لفكرة الشيئية عن رواية **بروست** فيه رجوع ـ بوجه ما ـ إلى كلام **بارت** واستقاء من نبعه، كما سيأتي بيانه في موضعه.

وتأتي أهمية كتاب **جينيت** في كونه يلبي الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، يتداول المصطلحات الأساسية للتقنية الروائية، مثل وجهة النظر، والراوي المحيط بكل شيء، والقصة التي تروى بضمير الغائب ـ على نحو منهجي معاً. وحتى كتاب **واين بوث** «بلاغة الرواية»، الذي أفاد منه طلاب الأدب كثيراً، قصره صاحبه على المسائل التي تتعلق بوجهة النظر في الرواية، وليس فيه مسح شامل لمصطلحات التقنية الروائية، كالذي فعله **جينيت**»[٧٢].

وفكرة وجهة النظر هذه التي انحدرت إلينا عبر التراث النقدي الذي تركه **هنري جيمس**، و**بيرسي لوبوك**، إنما أضفى عليها مفهوم البوأرة الذي جاء به جينيت تماسكا أكثر مما كان، وهو المفهوم الذي يفرق بين

الراوى والرائى - كما قدمنا. وهى تفرقة غالباً ما يطمسها الربط بين وجهة النظر والوعى الروائى، كما يقول كلر. وهذا التوسع فى التفرقة بين الراوى ووجهة النظر يعد من معالم التصور الذى حدث فى حقل علم الرواية Narratology(٧٣). إن إلحاح جينيت على التفرقة بين البوأرة والقص يعد - كما يقول كلر أيضاً - أحد الإنجازات الكبرى التى قام بها على طريقة مراجعة موضوع وجهة النظر(٧٤).

وإذا كان كتاب جينيت يتناول بعض المفاهيم التى يألفها طلاب الأدب ويعرفونها معرفة جيدة، مثل المقولتين الأوليين عنده، وهما الترتيب الزمنى، والمدة، فإن مقولة معدل التردد، نادراً ما التفت إليها أحد - على أهميتها. والتكرار الذى هو صورة شائعة منها يعد تقنية روائية محورية فى بعض أعمال الطليعيين Avant-garde. ونحن ندين لجينيت فى هذا الصدد بفهمنا المتزايد لهذا الجانب.(٧٥)

إن قارئ جينيت يتزود منه بالأسلحة التى تمكنه من ملاحظة ما لم يكن يلاحظه فى قراءته للأعمال الروائية وتحليلاته لها، فيكون أكثر يقظة لما كان يفوت إدراكه من حيل روائية وما تنطوى عليه تلك الحيل من غايات جمالية، إلا أن أحد نقاده، وهو ميك بال، يأخذ عليه أنه جعل الفرق بين البوأرة على الشخصية (الإخبار بما تفعله الشخصية) والبوأرة من خلالها (ما تفكر فيه ويعن لها أو تراه)، فرقاً بين بوأرة خارجية وأخرى داخلية.. ويرى أن هذا سيكون من شأنه إضعاف هذا المفهوم المهم الذى أدخله جينيت على النظرية الروائية.. وإنما الفرق بينهما - على ما يرى بال - فرق بين البوأرة وغيابها.(٧٦)

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التى يتطلع إليها جينيت هى عموما الغايات التى يتطلع إليها علم الرواية، وهى «اكتشاف آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها»(٧٧). وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك الطريقة التى بها يتولد المعنى(٧٨) ويشرح بعض الباحثين ذلك فيقول: إن كل رواية هى وفق هذه النظرة جزء من نظام عام، ومن ثم فهى تخضع لجملة من القواعد الأساسية أو القوانين. وإذا استطعنا تبين هذه القوانين واستخراجها، فقد أمكننا أن نرى كيف لنص أدبى أن يكون له تأثيره الفنى(٧٩).

والذى يتميز به عمل جينيت مما كان مثاراً لتنويه النقاد وإشادتهم الدائمة به، حواره الشامل مع التراث الأنجلو أمريكى للرواية، استشهاداً واقتباساً وتفنيداً فى بعض الأحيان، على الرغم من انتماء صاحبه إلى تراث البنيوية الفرنسية، التى كان كتابه هذا ذروة نشاطها فى دراسة الرواية. يقول كلر: إنه بالنسبة لهذه الدراسات بمنزله المركز من الدائرة، وإنه أحد الإنجازات المحورية للبنيوية التى كانت تسعى إلى تأسيس بويطيقا للأدب تكون هى منه - أى البويطيقا من الأدب - بمنزلة علم اللغة من اللغة، ولذلك لم يكن يعنيها البحث فيما تعنيه أعمال أدبية بأعيانها، بل إيضاح النظم والأعراف التى تجعل الأعمال الأدبية تتخذ الأشكال التى تتخذها وتعنى المعانى التى تعنيها. كانت الدراسة البنيوية التى ارتبطت بأسماء مثل: بارت، وتودوروف، وجينيت وغيرهم، تسعى لذلك إلى بحث أبنية الأدب وحيله وليس تفسيره.

ونحن الباحثين من أبناء العربية نستطيع أن نتزود من كتاب جينيت بهذا الدرس، فيما قام به جينيت - على مدار كتابه كله - من مقارنة دائمة لرواية بروست بالتراث الغربى والتفاته الدائم إلى المواضع التى انحرفت فيها الرواية عن التقنية الروائية بالصورة التى انتهت بها إلى بروست والتجاوزات التى وقعت عنده لمعاييرها، ثم ربط ذلك بالأفق الجمالى، ثم ما فتحه بروست فى ذلك من مجالات فى تاريخ الرواية الأوروبية مما كان بداية وإرهاصاً من أصالته وابتكاره.

وعلى الرغم من أن جينيت يعترف فى تواضع بأن ما قدمه فى درس الرواية من تقنيات، كالبوأرة، والتوقع، والاسترجاع، وغير ذلك من اصطلاحات اخترعها اختراعاً، سوف يعفو عليه الزمن يوماً ما، إلا أنه يرى أن بعض ذلك على الأقل لم يزل يحتاج إلى مزيد من الدروس والاستقصاء.

ولا يدعى جينيت أن مفاهيمه تنبع كلية من العمل نفسه، أو حتى تتسق مع أفكار بروست عن روايته. وفى ظنه أن تطبيق المقولات التى طبقها على رواية بروست ربما كان استفزازياً، لكنه يرى أن المرء لايجب أن ينقاد انقياداً أعمى لأفكار الكاتب الجمالية التى عبر عنها تعبيراً صريحاً، حتى وإن يكن ناقداً ملهماً؛ فإن الوعى الجمالى للكاتب العظيم ليس على مستوى إبداعه على الإطلاق. وربما كنا نتفوق على بروست فى إدراك ما كان كامنا فى عقله، وإن لم يكن لنا عشر معشار عبقريته. وقد قلنا «كامناً» لأن كل ما ابتدعه وتجاوز به المعايير كان منه شيئاً لا إرادياً، وأحياناً لا شعورياً؛ فقد كان يزدرى حركة الطليعيين. يقول جينيت: وهو - لذلك - ثورى بالرغم منه. إن مذهب جينيت كله يتلخص فى قوله: إننا - كما يردد ذلك الكثيرون عن أنفسهم - نقرأ الماضى فى ضوء الحاضر، وهذا بعينه ما فعله بروست حين قرأ بلزاك وفلوبير(٨٠).

* * *

وقد يكون من الخير أن ننظر - هنا - فى بعض تحليلات النقاد السيميوطيقيين(٨١) لبعض النصوص الروائية - هذه التحليلات القائمة على منهج مستفاد من جهود جينيت، لنرى جدوى هذه الطريقة وفائدتها للتحليل من جهة، ولنتبين هذه الطريقة نفسها خلال رحلة الحوار بينها وبين النصوص الأدبية. والنص الذى أسوقه هنا نص قصير لإرنست هيمنجواى، يقع ضمن مجموعته القصصية «حدث فى زماننا»، والنص بعنوان «قصة قصيرة جدا»(٨٢)، وهذه ترجمة قمت بها للقصة:

«ذات مساء لافح فى بَدوا، حملوه إلى أعلى إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها، كانت فى السماء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعته هو ولوز سماعهم وهم فى الشرفة من تحتهما. جلست فى السرير لوز. كانت (مشتهاة كشربة الماء

الـ)(٨٣) باردة و(الـ) عـذبة فى الليل اللافح.

ظلت لوز ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت له العملية، قامت بتجهيزه لمنضدة العمليات، وكانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو(٨٤) هى أم صديق؟.. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شيء خلال الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبون لوز. وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر فى لوز على سريره.

قبل عودته إلى الجبهة دخلا الكاتدرائية وصليا. كانت خافتة ساكنة، وكان بها أناس آخرون يصلون، كانا يريدان الزواج، لكن لم يكن الوقت كافياً ليقوما بإشهاره ولا كان مع أى منهما شهادة ميلاد.. كانا يشعران كاللذين تزوجا، لكنهما أرادا أن يعلم بذلك الجميع وأنهما لن يفقداه إذا ما فعلا ذلك.

أرسلت إليه لوز كثيراً من الخطابات التى لم يتسلمها قط إلا بعد الهدنة؛ حزمة من خمسة عشر خطابا جاءت إلى الجبهة فصنفها لتواريخها ثم قرأها للتو.. جميعها كانت عن المستشفى وكم أحبته وكم كان مستحيلا عليها أن تستمر فى الحياة بدونه وكم كان فظيعاً فى الليل افتقاده.

واتفقا بعد الهدنة على أن يعود إلى الوطن ليحصل على وظيفة ليتمكنا من الزواج، وإن لوز لن تعود إلا بعد أن يحصل على وظيفة مناسبة ويأتى إلى نيويورك ليلقاها، وأنه سيهجر الشراب وأنه لا يريد أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى فى الولايات المتحدة أحداً، أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس إلا. وهما فى القطار من بدوا إلى ميلانو دب بينهما شجار حول رغبتها ألا تعود على الفور. وحين كان عليهما الافتراق فى محطة ميلانو، قبَّل كل منهما الآخر قبلة

بويطيقا الرواية

الوداع لكن دون أن يحسما النزاع. شعر بالغثيان لجريان الوداع على هذا النحو.

ذهب هو إلى أمريكا على متن قارب من جنْوا. وعادت لوز إلى بودونون لافتتاح مستشفى فيها. هنالك كانت الوحدة والمطر، وعسكرت فرقة من الجنود فى المدينة. وفى الشتاء فى المدينة الموحلة الممطرة أقام الميجور قائد الفرقة علاقة حب مع لوز، ولم يكن لها معرفة قط من قبل بالإيطاليين، وأرسلت هى آخر الأمر إلى الولايات المتحدة تقول إن حبهما لم يكن غير حب صبيانى. أبدت أسفها وأنها تعلم أنه ربما لم يكن قادرا على فهم ذلك، ولكن قد يفصح عنها يوماً ويكون ممتناً لها. توقعت على غير انتظار منها البتة - أن تتزوج فى الربيع وأحبته اليوم كما أحبته دائما، لكنها تدرك الآن أن حبهما لم يكن إلا حب مراهقَيْن. تمنت له أن يعثر على وظيفة محترمة وقالت إنها تؤمن به بغير حدود. لقد علمت أن هذا فى النهاية خير لكليهما.

لم يتزوجها الميجور فى الربيع، ولا فى أى وقت. وأبداً لم تتلق لوز رداً على الخطاب الذى أرسلته بهذا الخصوص إلى شيكاغو. وفى لنكولن بارك بعد ذلك بوقت قصير انتقلت إليه من إحدى بائعات المتاجر عدوى السيلان فى أثناء ركوبه سيارة أجرة.

* * *

لو تتبعنا حركة الزمن فى النص وقارنا ذلك بحركة الزمن فى الحكاية، لوجدنا أن الفقرة الأولى هى أبطأ الفقرات، وهى عبارة عن ليلة واحدة، يليها الفقرة الثالثة، وهى عبارة عن رحلة إلى الكاتدرائية - ديومو. أما أسرع الفقرات فالرابعة، وهى عبارة عن الوقت الذى قضاه البطل فى الجبهة، يليها السادسة، وهى عبارة عن الوقت الذى قضته لوز فى بورد يفون، ثم الفقرة السابعة والأخيرة وهى تمتد امتداد الأبدية فى الكلمة المعبرة عن النفى الأبدى (وهى فى النص الإنجليزى never). وإذن فالقصة تزيد من سرعتها حتى تبلغ الذروة فى الألفاظ الدالة على اللانهائية فى الفقرة الأخيرة، وقد كان باستطاعة النص أن ينتهى حينما أخبرنا أن ضابط الجيش لم يتزوج لوز فى الربيع: قصة عن صبى وفتاة يلتقيان فى الحب ويصبحان عاشقين ثم يخططان للزواج، ولكن ظروف الحرب وشرورها تحول دون ذلك، وهى قصة تشبه ما يسمى بقصص المغامرات الخيالية fairy tales، وكلها تنتهى بنهاية مخالفة لنهايات تلك القصص، فهما لم يعيشا «فى ثبات ونبات»، كما تنتهى تلك الحكايات لكن فى تعاسة وشقاء. وهو - حينئذ - نفى يريد أن يثبت الطبيعة الواقعية للنص، وأنه شريحة شبه طبيعية من الحياة.. لكن لماذا أمعن النص فى النفى: «ولا فى أى وقت»، حتى وصله بالأبدية باستعمال الكلمة التى تشير إلى ذلك: never النص - هنا - كأنه يريد أن يوقع العقاب على الشخصية التى يراها مسئولة عن ذلك وأن ينتقم لنفسه منها.

والشخصية التى يريد النص أن يفعل بها ذلك هى شخصية الأنثى - هى شخصية لوز التى يذكرها باسمها، بينما يخفى اسم البطل ويتحفظ فلا يذكره ولا يشير إليه إلا بالضمير خلال النص كله؛ فهذا إذن نص تحفظى تكتمى - يتحفظ على بعض المعلومات فلا يبوح بها لغايه يتوخاها، غير أنه ليس تحفظاً بريئاً من الهوى، ولكنه تحفظ انحيازى - بمعنى أنه يتحفظ على الأشياء التى لايريد أن نطلع عليها، بينما هو كريم وسخى إلى حد الثرثرة فى أشياء أخرى، والمثال على ذلك أن نقف عند هذه العبارة: «كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح»، ونسأل هذا السؤال الذى يسأله جينيت دائما: من الذى يرى هنا؟ وهذا سؤال يتصل بوجهة النظر التى يتبناها النص عند هذا الموضع من الحكاية.

إن وجهة النظر التى يتبناها النص هنا يمكن أن نراها بوضوح أكثر إذا نحن استعنا بالفكرة التى قال بها بارت فى مقالة: مقدمة إلى التحليل البنيوى للقصص. يقول بارت (٨٥): لا تعرف اللغة غير نسقين من العلامات أحدهما شخصى والآخر غير

شخصى - الشخصى (أنا)، وغير الشخصى (هو)، وقد تكون هناك مقاطع كتبت بصيغة الغائب، ولكنها فى الحقيقة صيغة المتكلم. ويتساءل بارت: ما السبيل إلى تقرير الأمر؟ والجواب أن يعاد كتابة السرد أو المقطع السردى بتحويل الصيغة من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، فإذا لم تؤدِ هذه العملية إلى أى خلل فى الخطاب، تأكد حينئذ أننا داخل النسق الشخصى وإن كانت الصيغة لضمير الغائب.

علينا إذن أن نعيد كتابة كلام **همينجواى** مرتين، لأننا بإزاء شخصيتين، هما شخصيتا البطل والبطلة، وكل منهما بضمير الغائب؛ وهاتان هما الفقرتان الأولى والثانية بعد إعادة كتابتهما، ومع تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

ذات مساء لافح فى بدوا، حملونى إلى أعلى إلى السطح، واستطعت أن أطل على المدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا ولوز سماعهم وهم فى الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير لوز. كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح. ظلت لوز ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت لى العملية، قامت بتجهيزى لمنضدة العمليات، وكانت لنا نكتة أطلقناها عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق؟.. وقعت تحت تأثير المخدر وأنا أتشبث بتلابيب ذاتى حتى لا يفلت من لسانى شىء خلال الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتدت بعد أن استخدمت العكازين على أن قوم بأخذ درجة الحرارة بنفسى حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعا يحبون لوز وكنت خلال سيرى عبر الردهات أفكر فى لوز على سريرى.

إن قراءة النص بعد هذا التغيير فى الضمائر من الغائب إلى المتكلم لا يترتب عليه أى خلل فى الخطاب، بل تلك هى الصورة التى كان يجب أن يجرى عليها الخطاب. ولكن ينبغى أن نضع فى الأعتبار أن التغيير إنما وقع فى ضمير الغائب المذكر، وهو غير ضمير الغائبة المؤنثة. ولذلك، سنعيد كتابة الفقرتين مرة أخرى بعد تغيير الضمير المؤنث وليس المذكر:

ذات مساء لافح فى بدوا، حملوه إلى أعلى، إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت فى المساء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا وهو سماعهم وهو فى الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير. كنت باردة وعذبة فى الليل اللافح ظللت ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلى. وحين أجريت له العملية، قمت بتجهيزه لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق؟.. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا يفلت من لسانه شىء خلال الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا أضطر إلى أن أنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى. وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبوننى وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر فى على سريره.

إن الضمير «هو» العائد على البطل ينقلب إلى «أنا» فى انصياع تام بغير اختلال؛ بينما يختلف الأمر مع «لوز» التى إن استبدلت ووقع مكانها ضمير المتكلم، أحدث ذلك خللا يصدم شعور القارئ الذى لا يتوقع أن تتكلم الأنثى عن نفسها بهذه الطريقة، وبصفة خاصة فى الجملة الأخيرة من الفقرة الأولى: أن تتكلم عن نفسها بوصفها مشتهاة، وأكثر من هذا فى الجملتين الأخيرتين من الفقرة الثانية. إن الخطاب حينئذ يفقد تماسكه، للتوتر الشديد القائم بين زاوية الرؤية وبين صاحب الصوت، بين من يرى ومن يتكلم، بخلاف ما إذا تغير ضمير البطل فالخطاب حينئذ متماسك لأن الصوت والرؤية يلتقيان.

الراوى فى نص همينجواى إذن يتخذ ضمير الغيبة قناعاً يتنكر تحته، وهو قناع الموضوعية المزيفة التى يوهمنا بها الضمير غير الشخصى، وهو قناع يلجأ إليه النص لأغراضه هو البلاغية: أن يوقعنا فى أسر الخطاب - فى أسر الراوى الموثوق به لاستناده إلى ضمير الغيبة: «فى السرد لا شخص يتكلم، على حد تعبير **بنفنست**(٨٦)، وإنما هو صوت الحقيقة المطلقة.

والراوى الثقة، والراوى غير الثقة un-reliable، من مصطلحات النقد الروائى المعروفة، وهو الراوى الذى لا ينقل إلينا الحقيقة على نحو محايد(٨٧).

إن هذه المعلومة: «كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح» إنما هى معلومة تتصل بإحساسه هو بها، وكيف كانت تبدو له، وليست معلومة عما كانت تشعر هى به على الإطلاق. وبعبارة أخرى: هى مكتوبة من وجهة نظره هو، لا وجهة نظرها. ولكن النص يتكتم المعلومات التى تتصل برؤيتها هى له، كيف يبدو هو لها، وكيف كانت مشاعرها تجاهه، ولا يقول النص فى هذه النقطة شيئاً، وهذا هو معنى أن تحفُّظ النص كان انحيازياً أو انتقائياً. إننا على مستوى الحكاية نفترض أن لوز كانت تبادله الحب، أكثر من ذلك أنه كان بينهما لقاء جنسى؛ فالفقرة الأولى تتضمن أنهما كانا يمارسان الجنس لتوهما، ولكن النص لا يفضى لنا بذلك - على طريقته فى التحفظ، وإنما يقوم القارئ بسد هذه الفجوة حين يستخلص من النص المستوى الآخر، وأعنى به الحكاية diegesis. إن هذا ينم عن رغبة النص فى إلقاء اللوم على الأنثى ومسئوليتها فى فشل هذا الحب الذى اكتملت مقوماته؛ فهو أولا حب متبادل، وهو ثانيا متوج بالعلاقة الجنسية بين الطرفين، فالأنثى بتخليها عن هذا الحب تقف موقف الغادر الخئون.

والراوى - على مستوى النص - «يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا يفلت من لسانه شىء» عن العلاقة بينهما، ولكن على مستوى الحكاية يقع قدر من الثرثرة، فهى الوحيدة التى تريد للخبر أن ينتشر.. هو كتوم، وهى ثرثارة: إسناد بعض الفضائل إليه هو ونفيها عنها. إن هذا النص - شأنه شأن كثير من قصص همينجواى الأولى - مكتوب من وجهة نظر رجالية محضة، وهو يقدم شخصية الرجل على نحو منحاز إليه تماماً، وشخصية الأنثى على نحو متعصب ضدها. ويتواطأ الأسلوب فى النص باستعمال ضمير الغائب الذى يريد أن يوقع فى روع القارئ أنه أسلوب غير شخصى قائم على الراوى

الموضوعى الثقة الذى لا ينحاز، يتواطأ هذا الأسلوب مع هذه القيم ـ قيم النظر إلى الرجل باعتباره العنصر الوفى الكتوم الخير، أما الأنثى فعلى العكس من ذلك هى العنصر السيئ الغادر الثرثار.

وفى النص فقرتان خالصتان للرسائل التى كانا يتراسلان بها وفقرة أخرى للإخبار عن شجار شب بينهما، وهنا أيضا نلحظ التكتم فى جانب والثرثرة فى جانب آخر، فهى تكتب إليه كثيرا من الرسائل وهو فى الجبهة، لكن لا يخبرنا النص بما كان منه تجاه هذه الرسائل، وهل كتب إليها أم لا. ورسائلها من الواضح أنها معادة ومكرورة وقائمة على المبالغة: «جميعاً كانت عن المستشفى، وكم أحبته، وكم كان مستحيلا عليها أن تستمر فى الحياة بدونه، وكم كان فظيعاً فى الليل افتقاده». إن هذا التكرار المتمثل فى «الواوات» و«كيف/ كم» والألفاظ المبنية على المبالغة: «مستحيل» و«فظيع»، لا يدل على أن النص يلتزم بالتحفظ والإمساك عن الثرثرة، وهو الأسلوب الذى يجنح إليه كلما جاء ذكر البطل الرجل. وفى الشجار الذى نشب بينهما، يبرز النص انصياع البطل لسلسلة الشروط التى يجب على الراوى أن ينفذها ليتزوج لوز. بل يزيد على ذلك أشياء أخرى يتطوع بها البطل من عنده، ومبالغة منه فى انصياعه لهذه الشروط يزيد أنه إنما يريد هو نفسه هذه الأشياء، وأنها ليست مجرد وعود سيقوم بتنفيذها على مضض منه؛ فهو لا يريد «أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى فى الولايات الأمريكية أحداً، أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس إلا». وفى الحق هذا تهكم وسخرية، وفيه ما يشير ضمناً إلى أنه مجبر إجباراً ومدفوع دفعاً، وأنه قد أسيء كذلك إلى رجولته، فلوز التى أعطته أولا الحقنة الشرجية، تسلبه ذكورته بالمعنى المجازى بجعله ينقطع عن الخمر وعن الأصدقاء وعن كل مباهج الحياة، وهل هناك إنسان يريد أن يتخلى عن أصدقائه برغبة من عند نفسه؟!

إن فى النص كلمة ربما صح أنها المفتاح للنص كله، وهذه الكلمة هى الحقنة الشرجية enema التى ترتبط حروفها فى اللغة الإنجليزية بحروف كلمة العدو enemy، فالحقنة هى العدو: «كانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق؟ لقد وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ...»، حين نقرأ هذه العبارة، فإن ما نتوقعه ـ أثناء عملية القراءة ـ حتى هذا الموضع من النص المنتهى بكلمة «لا»، مخالف لما أفضى به النص إلينا. عند هذا الموضع من النص يبرز إلى الذهن شيء آخر غير الذى يأتى به النص، فحتى هذه الكلمة، لم يكن القارئ يتوقع أن ينحرف الكلام عن الموضوع الذى انتهت به الجملة التى سبقت. كانت لهما نكتة عن الحقنة / العدو، أى التى تقضى على كل قدرة فى التحفظ ـ على كل قدرة فى إمساك المادة الخارجية من الشرج. هما لغتان يتزامنان: إمساك الكلام وألا ينفلت من اللسان شيء، وإمساك الدبر تماما عن أن يتسرب منها الشيء القبيح؛ فالحقن الشرجية أعداء، وأن «ينفلت من اللسان شيء لا يقل سوءاً عن انفلات المادة الكريهة من الجهة الأخرى للقناة الهضمية: **لوز هى التى أعطته** هذه الحقنة.

النص هنا يقدم خطاباً عن المرأة: يقدم درساً: لقد جرحته فى القلب، ثم بعد فترة وجيزة جداً ـ حينما وصلت منها الرسالة الأخيرة ـ جرحته فى مكان أكثر حيوية ـ فى مكان الرجولة منه. إن القصة تترك بطلها مجروحها بالمعنى الحرفى تماماً فى رجولته باتصاله بامرأة يأخذ منها المرض، ثم إنه ينتقل من جرح إلى جرح ـ من السرير فى «بدوا» الذى أجريت به العملية الجراحية، إلى المقعد الخلفى فى **لنكولن بارك**.

والخطاب الذى يحمله النص إلينا هنا، أن العلاقة بين البطل والبطلة تنتهى إلى التعاسة، لكنه يجعل من المرأة السبب فى التعاسة. أما هو فدائماً محمول: تجرى له العملية الجراحية ويعطى الحقن، ويرسل إلى الجبهة ويبعث به إلى الوطن وهو لا يريد شيئاً، إنما هو مثخن بالجرح من البداية حيث أصيب فى الجبهة، ثم هو مثخن به كذلك فى النهاية حيث أصيب فى الحب، إنه نموذج الضحية؛ فهو مهذب كتوم لا يفعل شيئاً إلا أن ينتظر حادثاً يقع له، أما الملوم فالمرأة.

لكن ما مصدر هذا الخطاب، ومن أين جاء.. خطاب من هو فى الحقيقة؟ يجيب **شولز** عن ذلك بلغة قاطعة: الجواب عن هذه الأسئلة يتمثل فى الأب طبعاً؛ فهذا خطاب الأب الذى علم جيلاً بأسره من القراء الرجال أن ينشدوا عالماً فيه الأصدقاء هم الرجال، أما المرأة فهى الحقنة العدو»٨٩، وفى التحليل السيميوطيقى كل نص يحيل إلى نصوص أخرى، على ما تقرر من فكرة التناص. والنصوص الأخرى التى يمكن أن تحيل إليها قصة همنجواى، هى قصص المغامرات الخيالية fairy tales، وقصص الخيانة، وكذلك القصص الأخرى المجاورة لقصة همنجواى فى مجموعته القصصية «حدث فى زماننا». لكن ينبغى كذلك أن نرى نص هيمنجواى فى ضوء كتابات أخرى له كرسائله الشخصية وغيرها، وهى كتابات يمكن أن تنبنى منها مادة قصصية قوية الشبه جدا بالنص الذى ندرسه، ومنها مخطوطة بخط يده بعنوان: «شخصى» وعدة مسودات من رواية نشرت له تحت عنوان وداعاً للسلاح. وكلها تتركز حول قصة ممرضة كانت تعمل فى مستشفى إيطالى. ومن خلال رسائل همنجواى ونصوص أخرى كثيرة، نستطيع أن نتعرف على شاب أمريكى عمره ١٩ عاماً، كان يعمل فى الصليب الأحمر الأمريكى إسمه **إرنست همنجواى**، يلتقى بممرضه فى الصليب الأحمر تسمى **أجنس حنا كروفسكى**، وهى امرأة أمريكية لها من العمر ستة وعشرون عاماً تعمل فى مستشفى بميلانو. ويقع هذا الفتى فى حبها وتدعوه بالغلام ويدعوها هو باسم مسز غلام. وحين تتطوع الخدمة بفلورنسا خلال وباء الانفلوانزا يكتب إليها كثيراً: كان يكتب إليها يوميا وربما مرتين فى اليوم، وكانت هى ترد خطابات بمقدار ما كانت تسمح ظروفهما وواجبات عملها. ويستمران فى التراسل بعد أن انتقلت هى إلى تريفستو، بالقرب من بدوا، للمشاركة فى الخدمة خلال انتشار وباء آخر.

ويتجول هو فى أماكن متفرقة فى إيطاليا، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة. ويرى أجنس مرات أخرى قليلة قبل أن يغادر إيطاليا إلى الولايات المتحدة. ولم تكن القصة قد اكتملت على المستوى الجنسى حين ترك إرنست إيطاليا فى يناير ١٩١٩. وقد ذهب همينجواى إلى الوطن وفى اعتقاده أنه بحصوله على وظيفة تكفل العيش لاثنين، ستعود إليه أجنس ويقترن بها. ولكننا لا نعرف شيئاً عما كان فى نيتها أن تفعله حينئذ ولا وجهة نظرها فى ذلك الوقت. على أنه لم يكن قد حصل على وظيفة بعد حين جاءه خطاب من أجنس فى مارس ١٩١٩ تعلن له أنها ستتزوج ضابطاً إيطالياً، مما جعله يلزم الفراش فترة من الزمن شعر خلالها بالمرض، ولم يسترد عافيته وتوازنه تماماً إلا فى أواخر إبريل، وبعدها شعر بالحرية، كما كتب هو إلى أحد زملائه فى الحرب يسخر من فكرة الزواج والاستقرار، ولكن جاءه خطاب من أجنس فى يونيو، أخبرته فيه أنها لن تتزوج من الملازم الإيطالى لمعارضة عائلته - وهى أسرة أرستقراطية - هذا الزواج، وأنها سوف ترجع إلى الوطن بدون أن يتحقق الزواج. ولكن إرنست الذى كان قد شفى من جرحه لم يرد على الخطاب. وتكتب هى إليه فى ديسمبر ١٩٢٢، وكان قد تزوج بامرأة فى عمر أجنس ورحل إلى باريس رداً على رسالة كان قد بعث بها إليها، وفى هذه الرسالة تقول له:

«تعلم أنى لم أشعر بالمرارة للطريقة التى انتهت بها علاقتنا.. .. وعلى أى حال فأنا كنت دائماً على علم بأنك ستكتشف فى النهاية أن ذلك هو الصواب وأنك ستدرك أنه كان أفضل، وإنى لعلى يقين من أنك تؤمن بذلك بعد أن حباك الله بأن تكون هادياً لى».

وبعد ذلك بشهور أخذ همينجواى فى كتابة مجموعة من الاستكشافات هى التى سيقدر لها أن تنشر فيما بعد سنة ١٩٢٤ تحت عنوان «حدث فى زماننا». وقد بدأ كتابة مسوداتها تحت عنوان «شخصى». وهناك نسخة منها مكتوبة بالقلم الرصاص ضمن أوراق همينجواى، وهى تبدأ بالكلمات الآتية: «ذات مساء لافح فى ميلانو حملونى إلى أعلى السطح». وفى الصورة التى أعدت للنشر يغير الضمير من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. وكانت هذه المذكرات هى الفصل العاشر من «حدث فى زماننا»، وكانت بالفعل صورة طبق الأصل مما نعرفه باسم «قصة قصيرة جداً»، ولكن الممرضة كان اسمها أج ag، بدلا من لوز، وكان المستشفى فى ميلانو بدلاً من بدوا. باختصار، كان هذا النص قريب الشبه جدا - فى تلك النشرة - مما يمكن لنا أن نكونه من خطابات همينجواى نفسه ومن الوثائق الأخرى، أكثر مما كان النص فى النشرة التى ظهرت بعد ذلك. وحين أعدت النشرة الأمريكية لـ «حدث فى زماننا»، أعيد ترتيب الفصول، وتحولت أج إلى لوز وميلانو إلى بدوا. وقد صنع همينجواى ذلك - كما يقول هو، حتى يتجنب الوقوع فى جرائم القذف والتشهير.

وقد ظلت هذه الترنيمة تدور فى رأى همينجواى، كما يظهر ذلك فى الرواية التى أسماها «فى صحبة الشباب»، لكنه بدأها وتوقف عند الصفحة رقم ٢٧ فى المخطوط، وفيها نجد البطل نك آدم يقع فى حب ممرضة تسمى أجنس، وتحولت أجنس أخيراً إلى كاترين باركلى فى «وداعاً للسلاح».

ولكن ما دلالة تغيير الأماكن، وما أهمية ذلك فى التحليل؟ والجواب أن ميلانو أو بدوا، قد جيء بها لخلق ما أسماه رولان بارت إعطاء الانطباع أو الإحساس بالواقعية the effect of the real، وإن لم يكن لتحديد اسم المدينة نفسه أهميته فى حد ذاته.

ويلاحظ أن النشاط الجنسى يظهر فى الأصل المختلق للحكاية المستخلصة من النص، مما يفضى بنا إلى ملاحظة أن هناك حاجة واضحة الآن وضوحاً قوياً - إلى إضفاء طابع الاتصال الجسدى وإضافته إلى القصة، بحيث لو غاب هذا البعد المضاف إلى الحكاية لصارت كلمات لوز عن الحب الصبيانى بين صبى وصبية، كلمات لا معنى لها وهى قابعة فى سريرها تاركة حبيبها العاجز يقوم عنها بواجباتها الطبية.

كذلك يكمننا أن نلاحظ أنه فى الحياة الواقعية لم يرجع الغلام إلى الجبهة، لكنها هى التى عادت إليها متطوعة للمساعدة فى الخدمة فى أثناء الوباء، وأنه كتب إليها من الخطابات بمقدار ما كتبت هى إليه - على الأقل، حتى إنها وصلها ذات مرة خمسة خطابات منه دفعة واحدة فى بريد يوم واحد.

إن شولز فى تحليل قصة همينجواى يجنح إلى الاقتداء بدرجة ما بما فعله جينيت فى تحليل رواية بروست، فهو ينحو منحاه كذلك فى الاتجاه إلى أعمال بروست الأخرى التى سبقت روايته التى جعلها موضوعاً للتحليل، لما يمكن أن تلقيه من ضوء على الرواية. ويستخلص من ذلك أن همينجواى يريد أن يكتب الحياة كتابة أخرى، فيجعل بطله ظافراً عاشقاً أكثر مما عليه الأمر فى الواقع، وأن يجعله أكثر إيجابية بوصفه جندياً، ويجعله ضحية وكبش فداء بوصفه إنساناً، كل ذلك مبالغ فيه بالنسبة لما عليه واقع الحال.

وهو يستخلص شعوراً بالغضب يكمن وراء هذه القصة سرعان ما يجذب إليه الانتباه؛ شعوراً بالغضب يجنح بالراوى أن يكون متعصباً لنفسه منحازاً لها مما أدخله فى إطار الراوى غير الثقة. ويقول شولز: الذين يقرءون القصة إما أن يكونوا ذكوراً أو يكونوا إناثاً، فأكثر الذكور يتعاطفون مع البطل وينتقدون لوز، وهذا بالضبط مايطلبه منهم الخطاب. وكثير من قرائها الإناث سيحاولن قراءتها متعاطفين مع لوز، فيلمن الأحداث التى كانت السبب فى ضعف الفتى الشاب أو التى جعلت حال الدنيا هكذا. وعلى هذا يتوجب على القراء من الإناث أن يسيئن قراءة العمل، أو يتقبلن ضربة أخرى إلى الذات الأنثوية (٩٠).

ولكن شولز قصر عن جينيت فى تبنى مقولاته، فهو يبرر الملاحظات التى لاحظها بخصوص الزمن وسرعته فى فقرات القصة المختلفة، بل ترك الملاحظة بغير أن يعطيها دلالات كافية. كذلك لم يوظف مفردات جينيت الخمس توظيفاً كافياً، غير أنه معنى ببيان طريقته باعتباره ناقداً سيميوطيقياً، ويشرح اختلاف ذلك عن مناهج النقد الجديد وأصحاب نظرية القارئ؛ ومعلوم أن الارتباط بين النقد البنيوى والنقد السيميوطيقى وثيق، حتى إن بعض النقاد يعدونهما شيئاً واحداً (٩١). والناقد السيميوطيقى يعطى الأولوية لبعض الأبعاد فى النص، وهى تلك التى تتمثل فى الأبنية التى تسمح لبعض المعانى بالخروج إلى حيز الوجود وتمنع من ذلك

معـانى أخـرى؛ ذلك لأنه لا المؤلف ولا القارئ لهما مطلق الحرية فى صنع المعنى، فهـو يخـتلف عن نقـاد نظرية القـارئ الذين يفتحون الباب على مصراعيه للقارئ ليكون المعنى من صنعه هو، وهو كذلك يختلف عن النقـاد الجـدد (٩٢) ومناط الاخـتـلاف بينه وبينهم راجع إلى الاختلاف حول موضوع الدراسة: هل هو العمل الأدبى أم النص؟ فهو عند أصحاب النقد الجديد العمل الأدبى وعند السيميوطيقيين إنما هو النص.

فقصة همينجواى التى بين أيدينا إذا نظر إليها على أنها عمل أدبى، فهى حينئذ شىء مكتمل مكتف بذاته، وهى كيان متشابه الأنحاء unified وله قيمة جمالية، وهو أيقونة لفظية، والراوى فيها - بمعايير النقد الجديد - غير شخصى، وهو راو موثوق به. وفى مثل هذه القراءة ليس أمامنا غير الكلمات الموجودة على الصفحات، فهى كل شىء، وهى تخبرنا بامرأة ثرثارة لا تمسك الحديث، غادرة لم تكن جديرة بحب الفتى الوفى، أما النظر إلى القصة باعتبارها نصاً، فيظهرنا على أنها شىء غير مكتمل، بل إن بها على مستوى الحكاية فجوات، وعلى مستوى النص تحفظاً أو امتناعاً عن الإفضاء ببعض المعلومات، كما أن هناك شواهد على الغضب والتشفى فى النص لا توحى بأن الراوى هو الراوى الثقة العالم بكل شىء أو الراوى الموضوعى، بل راو شأنه شأن سائر الناس ينطوى على ما ينطوون عليه من نقص وضعف. إن الناقد السيميوطيقى يحاول الدخول إلى الأعمال الروائية باعتبارها نصوصاً وتمر بها الشفرات أكثر من كونها أعمالا قد أنتجت وتم إنجازها.

وهكذا فإن «المعالجة السيميوطيقية» تسمح للناقد بمدى أوسع للتفكير وحرية أكثر، وهى تلقى عليه بمسئولية أكبر. وهذا النص لهمينجواى مثال على كل الأعمال الروائية، من جهة أنها تصور المؤلف أفضل مما هو عليه فى الواقع.. لكنه يظل خاضعا للاختبار والتقييم، وليس أيقونة تعبد وتقدس؛ ذلك أن كل صور الوثنية - سواء كان اتجاهها إلى الآلهة أو الناس أو الأعمال الأدبية - تعلمنا أسوأ الدروس على الإطلاق: أن نحنى الرأس ونثنى الركبتين حيث يجب أن نضع كل شىء موضع الاختبار (٩٣).

* * *

بويطيقا الرواية

على أننا نعود فى ختام هذا الفصل، إلى ما بدأناه به مما تقرر من أن المدخل البويطيقى - هنا - فى تحليل العمل الروائى يقوم على التفرقة بين النص والحكاية، أو بين الخطاب والقصة، أو بين العمل الروائى والرواية، أو بين الرواية والقصة.. إلخ هذه المصطلحات المختلفة المتداخلة فى الوقت نفسه من جهة دلالة اللفظ الواحد فيها أحياناً على مفهومين متناقضين.

إننا حين نقرأ النص الروائى نترجمه إلى الحكاية. يظهر ذلك حين نحكى ما قرأناه مرة أخرى، فنستبدل بالوحدات اللفظية كأسماء الأعلام والنعوت والعبارات.. إلخ، وحدات كالأحداث والشخصيات التى تتكون لدينا من جملة صفاتها وملامحها والمناظر.. إلخ، وهى الوحدات التى تحتفظ بها الذاكرة بدلا من تلك. هذا بالإضافة إلى تغيرات أخرى نقوم بها كذلك، كتنظيم المادة التى نتلقاها حتى يسهل تذكرها، بأن نقوم بوضعها فى نظم وأبنية على قدر ما نستطيع. إن مائة عام من البحث فى قراءة العمل قد بينت لنا - على ما يقول هيرش فى كتابه «فلسفة العمل الإبداعى» (٩٤) - إن الذاكرة إنما تختزن المفاهيم لا الألفاظ، المدلول وليس الدال. وهذا يظهر عندما نقرأ النص الروائى فنحوله إلى حكاية نعيد سردها بألفاظنا نحن. وهذا هو الفرق بينه وبين الشعر الذى يظهر أنه ذو طبيعة تذكارية Monumentae ، وهو موجود فى ألفاظ النص نفسها، لذلك يستحيل على الترجمة، بخلاف الرواية التى مبناها على البنية القصصية لا الكلمات، فإذا اقتربت الرواية من حالة الشعر صار لألفاظها أهمية أكبر، وكذلك تقل أهمية اللغة فى الشعر كلما اتجه إلى القصة (٩٥).

والذهن حين يكون بإزاء الاستجابة لنص قصصى يقوم بجملة من الإجراءات التى تنطوى عليها القصصية Narrativity، أو الملكة القصصية، فإنه يقوم بربط الأحداث بعضها بعضاً على أساس من فكرة السبب والنتيجة، وهذا أكثر شىء يحدد طبيعة الملكة القصصية باعتبارها نشاطاً عقلياً، فإن الذى يعنينا فى القصة إنما هو نظام ترتيب الأحداث، أكثر مما يعنينا نظام ترتيب الألفاظ، فهنا شيئان: الزمنية المتمثلة فى نظام وقوع الأحداث، والسببية المتمثلة فى علاقات هذه الأحداث بعضها بعضاً. «وحين نحكم على عمل من الأعمال الأدبية بأنه مجموعة غير مترابطة من الأحداث (٩٦). فإننا نعنى بذلك أنه لا يرضى الباعث الذى يعود فى جوهره إلى الملكة القصصية - باعث الارتباط السببى، ونعد هذا عيباً فى الخيال القصصى» (٩٧).

إن القسم الأكبر من نشاط الملكة القصصية يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث، هذا فى حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنياً فى القصة وفى الواقع، فإذا حدث غير ذلك وقدمت الأحداث على غير تعاقبها الزمنى الذى حدثت به، فإننا نحاول معرفة النظام الزمنى الذى وقعت على هيئته الأحداث.. ولهذا كانت العمليات العقلية التى تقوم بها الملكة القصصية معقدة تماماً، حتى ولو كان الأمر يتعلق بحكاية من الحكايات البسيطة.. هذه العمليات معقدة حين تقوم الملكة القصصية فينا بالتفرقة بين ما هو سببى وما هو وصفى لا غير أو قائم على المصادفة وحدها، كذلك يظهر فى أننا نحاول أن نسبق الأحداث خلال قراءة القصة فى سياق الأنماط السببية التى نتبينها خلال القراءة.. ثم هى معقدة تماماً حين نأتى لفهم الأحداث التى سلفت من جديد فى ضوء ما حصلنا الآن من ألوان الفهم الحاضرة (٩٨).

إن النص قد يتوقف ليناقش ما يعن له أن يناقشه، لكن الحكاية التى نستخلصها نحن بملكتنا القصصية تمضى فى ممارسة عملها وفق منطقها هى الذى يكون لنا بمثابة المعلم الذى نستهدى به فى دراسة استراتيجيات النص، ويعيدنا على استكشاف العلاقة الحوارية بين النص والحكاية بالبحث عن المواضع التى يتجه إليها الانتباه أو يريد

النص أن يوجه إليها الانتباه. وفى هذه المواضع يمكن أن توجد مفاتيح المعنى المراد والعاطفة الشعورية، إننا - هنا - نقوم بجملة من التساؤلات منها: هل هناك حادثة بعينها من حوادث الحكاية يعود إليها النص مرة أخرى كأنها استولت عليه واستحوذت وأرادت لنفسها السيطرة عليه؟ هل نظام الحكاية التى نبنيها نحن بفعل الملكة القصصية فينا يتدخل النص من أجل الإخلال به، بأن يتوقف مثلا ليخبرنا بشىء له أهمية ما لغايات يتوخاها هو؟ أم هل يقوم - على العكس من ذلك - بحذف شىء من الحكاية؛ هذا الشىء مهم من وجهة نظر الحكاية نفسها؟ ما الذى يريد أن يمليه علينا النص من توجيهنا إلى التقييم إصدار الأحكام؟ (٩٩).

هذه الأسئلة وغيرها كانت النموذج الذى وجدنا الناقد السيميوطيقى يتوخاه فى تحليله قصة همينجواى التى مضت.

وردود الأفعال التى يقوم بها القراء أو المشاهدون لأحد الأفلام تجاه النصوص الأبداعية والفنية تنطوى على جانبين: جانب سلبى وآخر فعال (١٠٠)؛ أما الجانب السلبى فيتمثل فيما يقوم به المتلقى من ترجمة تلقائية للرموز اللغوية أو السيميوطيقية حتى تصبح مفهومة، وهذا الجانب داخل فى حيز الملكة اللغوية أو الملكة السيميوطيقية وهو لايعنينا فى مقام الكلام عن الملكة القصصية، وإنما يعنينا الجانب الفعال منها، وهو الذى يتصل بتفسير النصوص، وهو عبارة عن إعادة نظر فى العلاقات الموجودة فى النص وإدخالها فى أبنية ذات دلالة؛ فالقصة فى النظرية السيميوطيقية، هى دائماً من تحصيل قارئ النص، وهى تنبنى على العلاقات التى فى النص، غير أنها ليست محكومة كلية بها.

ويمكننا أن ننظر إلى الملكة القصصية فى ضوء بعض الأشكال الروائية المودرنية وبعد المودرنية - تلك الأشكال التى نهضت لتحدى هذه الملكة والهجوم عليها، كالذى فعله **بيراندلو وبريخت** فى مجال المسرح، حين اتجهت جهودهما ضد نزوع المشاهد التلقائى المحكوم بالملكة القصصية؛ فحاول **بيراندلو** أن يخرق فكرة الواقعية المتمثلة فى الإيهام بالواقع ومشاكلته Verisimilitude، لكى يظهر مالها من سلطان ولكى يستحث المشاهد - آخر الأمر - على أن يرى الحياة نفسها تمثيلا وإيهاما. أما **بريخت** فقد حاول طريقة أخرى: أن يقلب الملكة القصصية رأساً على عقب ليسمح لمسرحه بمدى أيديولوجى من أجل إدراك غايات أخلاقية. وفى مجال السينما ظهرت محاولات مشابهة لما قام به **بيراندلو وبريخت** فى مجال المسرح، وهى المحاولات التى قام بها **ريسنى** Resnais **وجودار** Godard. أما فى مجال الرواية فقد ظهر ذلك عند **آلان روب - جرييه** (١٠١).

إن الملكة القصصية (١٠٢) يمكن النظر إليها من جهة علم النفس على أنها سلوك عصابى أو ذهانى، وأنها صورة مخففة من البارانويا؛ فالمتلقى يستسلم لقوة يقع تحت سيطرتها، ولا يحاول دفعها أو مقاومتها، ولذلك نقع فى الشباك التى يلقيها إلينا المؤلف ونحن نشعر بالسعادة والرضا. وهذا هو السر فى نفاد صبرنا إزاء الأعمال ذات المستوى الفنى الهابط. والسبب فى ذلك راجع إلى فقدان ثقتنا فى قدرة المؤلف على السيطرة علينا وشعورنا بعجزه عن إيقاعنا فى الشباك، وفى ذلك رغبة من إعفاء أنفسنا من بعض ما يجب علينا من مسئوليات، فنسلم أنفسنا لقيادة ننحنى لقدرتها وسلطانها، ولو على حساب تلك الأبعاد الإنسانية التى يتطلبها وجودنا فى مواجهة مسئولياتنا. وهذا الاستسلام والخضوع هما أكثر ما تنطوى عليه الملكة القصصية من أبعاد تأصلا فى النفس وأكثرها اتصالا بالبعد البدائى الذى يضرب بجذوره فى وعينا. إن فى الأمر شيئاً غير ديمقراطى بالمرة، وفيه شىء لايمت إلى الروح الناقدة بصلة؛ فالنقد يبدأ حين تتوقف الملكة القصصية، إذ هى حالة لذيذة من حالات الوعى مختلفة عن سائر حالاته اختلاف الحلم عن سائر أجزاء فترة النوم (١٠٣).

إن هذه الاستنامة إلى الاستسلام التى تنطوى عليها الملكة القصصية هى التى دفعت بعض المبدعين القصصيين إلى محاولة إجبار المتلقى على الخروج مما اعتاده من أنماط الملكة القصصية إلى اتخاذ مواقف تجاه النصوص أكثر ديناميكية وأشد حرارة.

ومن هنا جاء البحث عن درجة الصفر فى الكتابة، وفيها يقدم الكاتب ببساطة مادة يترك للقارئ أن يركب منها ما يشاء من نصوص. والصورة القصوى التى يمكن أن يبلغها هذا الاتجاه، وقد تم تجريبها بالفعل، تتمثل فى تقديم كتاب كل صفحاته بيضاء، أو تقديم كونشرتو صامت.. وهذا ما قام به بالفعل جون كيج John Cage، أو فى تقديم شاشة عرض لا يظهر عليها إلا مصباح آلة العرض نفسها، أو بعض بقع موجودة على العدسة، وهذه كلها محاولات للخروج من دائرة الملكة القصصية إلى القص نفسه - من الماضى إلى الحاضر، ولكن ليس لشىء من ذلك كله القدرة على النمو أو التدرج أبعد من هذا. وحتى تكرير هذا الفعل نفسه، كتقديم التجربة نفسها مرة أخرى، يوقعنا فى دائرة الملكة القصصية التى نبحث عن الهروب منها، فدرجة الصفر للحياة إنما هى الموت (١٠٤).

الهوامش :

١ - انظر مقدمة كلر لكتاب تودوروف: The Poetics of Prose, p.8.

٢ - Rimmon- Kenan Shlomith, Narrative Fiction, p. 2.

٣ - The poetics of Prose, p.9.

٤ - Lodge- David. "Analysis and Interpretation of the Realist Text", pp. 25-28.

٥ - Ibid. p. 27.

٦ - راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيميوطيقا والتفسير: Sholes, Robert. Semiotics and Interpretation, pp. 110- 26.

٧ - راجع: Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, p. 114.

٨ - راجع: Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, pp. 80- 81.

٩ - Sholes, Robert. Semiotics and Interpretation, p. 61.

١٠ - Ibid., p. 112.

١١ - Culler, Structuralist Poetics, p. 117.

١٢ - راجع: Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, p. 259.

١٣ - Lodge, David. "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 27.

١٤ - راجع كاتى ويلز فى قاموس الأسلوبية ص ٢٣ - ٤٢٢.

١٥ - Jefferson, Ann & Robey, David, eds, Modern Literary Theory, p 31.

١٦ - Hawkes, Terence, Structuralisn and Semiotics, pp. 65- 66.

١٧ - Ibid. p. 66.

١٨ ـ Ibid. pp. 67- 68.

١٩ ـ Choles, Robert. Semiotics and Interpretation, pp. 110-111.

٢٠ ـ Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, Cornell University Press. Ithaca, New York, 1981. pp. 170-171.

٢١ ـ Ibid. pp. 171-172.

٢٢ ـ راجــــع: Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, 1961, pp. 8,9, 12.. etc.

٢٣ ـ Webster, Roger, Studying Literary Theory, Arnold, 1990, pp. 51- 52.

٢٤ ـ Genette, Gererd, Narrative Discourse. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 185- 86.

٢٥ ـ Messent, Peter, New Readings of the American Novel, Mocmillan, 1990, p. 18.

٢٦ ـ Webster, Roger, Studing Literary Theory, p. 50.

٢٧ ـ Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, p. 170.

٢٨ ـ راجــع: Genette, Narrative Discourse, pp. 29- 30.

راجع كــــذلك: Lodge, David, after Bakhtin, Routledge, 1990, p. 48.

٢٩ ـ Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p. 11.

٣٠ ـ Genette, Narrative Discourse, p.30.

٣١ ـ Ibid. p. 32.

٣٢ ـ Metz, Christian, Film Language: A Semiotics of the Cinema, trans. Michael Tayler, New York, 1974, p. 18.

٣٣ ـ Genette, Narrative Discourse, p. 36.

٣٤ ـ Ibid. p. 35.

٣٥ ـ Ibid. p. 36.

٣٦ ـ وهى الترجمة التى تختارها للعنوان: A la recherche du temps perdu بدلا من الترجمة العربية الشائعة وهى البحث عن الزمن المفقود، وجدير بالذكر أن الترجمة الإنجليزية للعنوان الفرنسى جاءت كهذا: Rememberance of Things Past.

٣٧ ـ Ibid. p. 78

٣٨ ـ Ibid. p. 92.

٣٩ ـ Ibid. p. 95.

٤٠ ـ راجع كتاب جينيت المذكور: p 110

٤١ ـ Ibid. p. 112.

٤٢ ـ Ibid. p. 119.

٤٣ ـ Ibid. p. 123.

٤٤ ـ Ibid. p. 124.

٤٥ ـ Ibid. p. 157.

٤٦ ـ Ibid. p. 159.

٤٧ ـ Ibid. p. 160.

٤٨ ـ راجع ذلك عند جــينيت: Genette, Narrative Discourse, pp. 166 - 67.

٤٩ ـ Ibid. p. 171.

٥٠ ـ هذا المثال مأخوذ بالطبع من رواية بروست وبإمكاننا الاستغناء عنه بأمثلة أخرى.

٥١ ـ Ibid. p. 176.

٥٢ ـ Ibid. p. 180.

٥٣ ـ راجع أمثلة لذلك فى الكتاب صفحتى: ٨٣ ـ ١٨٢.

٥٤ ـ راجع فى هذه النقطة: Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 335

٥٥ ـ Ibid.

٥٦ ـ أو ما يقوم مقامها بالطبع، كما فى العبارة: وجهها الآن شاحب، حيث يوجد فى العبارة فى اللغات الأوروبية فعل يعبر عن الزمن الحاضر.

٥٧ ـ راجع كلام جينيت عن الصوت فى الفصل بذلك من كتابه: Genette. Narrative Discourse, pp. 212- 262.

٥٨ ـ كما يحدث فى الكتابة الأدبية مثلا من التمييز بين مستوياتها بالحروف المائلة أو السوداء.. إلخ، وكما يحدث فى التصوير السينمائى من التمييز فى المستوى بالحركة البطيئة أو طمس ملامح الصورة، أو الانتقال من الألوان إلى الأبيض والأسود.. إلخ.

٥٩ ـ راجع هذه المواضع فى كتاب جينيت: Ibid, p. 239.

٦٠ ـ Ibid. p. 240 - 41

٦١ ـ Ibid. p. 243.

٦٢ ـ Ibid. p. ، وانـظـر أيـضـا: Culler. Jonathan, "Story and Discourse", In The Pursuit of Signs, pp. 169- 187

٦٣ ـ Genette, Narrative Discourse, pp. 246- 247.

٦٤ ـ راجع مقالة رومان ياكوبسون فى: Sebeok, Thomas, ed., Style in Language, Cambridge 1960, pp. 350- 337.

٦٥ ـ Genette- Narrative Discourse, p. 259.

٦٦ ـ Ibid. p. 261.

٦٧ ـ Ibid.

٦٨ ـ Ibid. p. 262

٦٩ ـ Ibid. p. 266.

٧٠ ـ تاريخ وفاة المؤلف. ومن المعروف أن كتاب بروست بالصورة التى ظهر عليها سنة ١٩٥٤ ما هو إلا الشكل الأخير لعمل ظل بروست يعمل فيه طيلة حياته، وهو موزع فى الأعمال الأولى لبروست، بين أفراح وأتراح. العنوان فى الأصل أفراح وأيام. (١٨٩٦)، توليفات وأمشاج (١٩١٩)، وأعمال أخرى لم تنشر إلا بعد وفاته مثل: تواريخ (١٩٢٧)، جان سونتاى (١٩٥٢)، ضد سانت- بيف (١٩٥٤). ولذلك كان جينيت يرى ضرورة اعتباره- دون أعمال بروست جميعا- عملا لم ينته، وأن من الشائع الرجوع إلى صورة أو أخرى من هذه الصور لمضاهاة الرواية بنص قد اتخذ شكله النهائى (راجع تصدير جينيت لكتابه. p. 21).

٧١ ـ Ibid. p. 267.

٧٢ ـ راجع مقدمة كلر لكتاب جينيت ص٧.

٧٣ ـ انظر: Culler, Jonathan, Framing the sign, University of Oklahoma press, 1988. p. 204.

٧٤ ـ راجع المقدمة التى كتبها: Genette, Narrative Discourse, p. 9.

٧٥ ـ Ibid. p. 8.

٧٦ ـ Stanzel, A Theory of Narrative (trans.Goedsche Charlotte),Cambridge University press, 1984 - p. 258.

انظر أيضا: Genette, Narrative Discourse. P. 11

٧٧ ـ Prince, Gerald, Narratology, Berlin, 1982, p. 163.

٧٨ ـ Jefferson, Ann & Robey, David, eds. Modern Literary Theory, p. 90.

٧٩ ـ Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p.9.

٨٠ ـ Genette, Narrative Discourse, p. 263-, 65

٨١ ـ راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيموطيقا والتفسير: Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110 - 26.

٨٢ ـ Hemingway, Ernest, In Our time, New York, 1958, pp. 83- 85.

٨٣ ـ ما بين القوسين ليس موجودا فى النص حرفيا، لكن ضمنيا.

٨٤ ـ أساس النكتة قائم على اشتراك لفظ حقنة شرجية فى اللغة الإنجليزية emema، ولفظ عدو فيها enemy فى الحروف.

٨٥ ـ Barthes, Roland, "Structural Analysis of Narrative", In sontag, Susan, ed. A Barthes Reader, Jonathan Cape, London,

1982, p. 283.

٨٦ـ Ibid.

٨٧ـ راجـع: Fiction, Lodge, David,The Art of

pp. 154- 57

٨٨ـ الأمـريكيين على الأقل، لأن قـارئ همـنـجـواى أسـاسـاً قارئ أمريكى.

٨٩ـ Scholes, Semiotics and Interpretation,

p. 119.

٩٠ـ Ibid. p. 120.

٩١ـ راجع: Culler Jonathan, Structuralist poet-

ics, p. 6.

٩٢ـ Jefferson, Ann & Robey, david, eds.

Modern Literary Theory, p. 90.

٩٣ـ Scholes, Robert, Semiotics a nd Inter-

pretation, p. 126.

٩٤ـ Hirsch, E.D. Philosophy of Composi-

tion, Chicago, 1977, pp. 122-123.

٩٥ـ راجـــــع: Scholes, Semiotics and Inter-

pretation, p. 113.

٩٦ـ واللفظة الإنجليزية التى تدل على تفكك الأحداث وعدم ترابطها هى: episodic.

٩٧ـ Ibid. p. 62

٩٨ـ Ibid.

٩٩ـ Ibid. p. 114

١٠٠ـ Ibid. p. 61

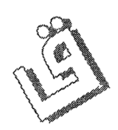
١٠١ـ Ibid. p. 64

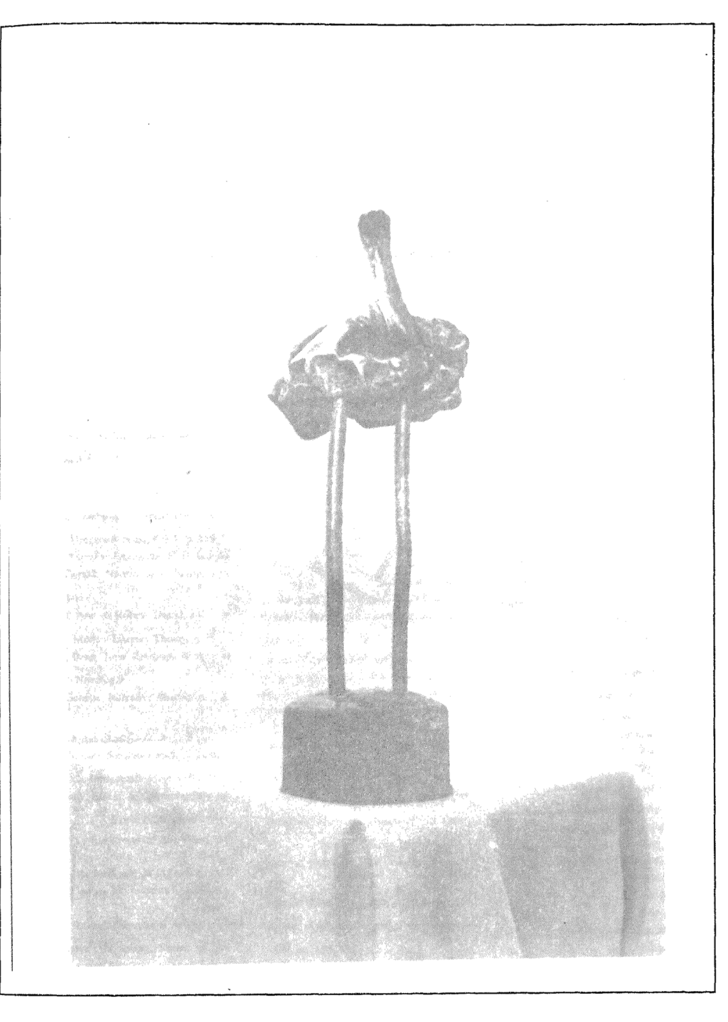
١٠٢ـ marratirity .. والملاحظ أنى أستخدمها هنا مرادفة للمـصطلح الآخـر الذى مـر من قـبل وهو narrative

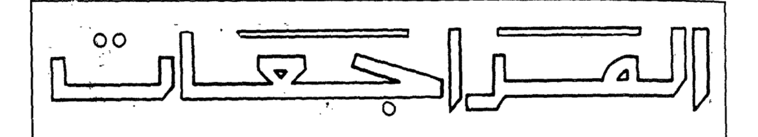
competence.

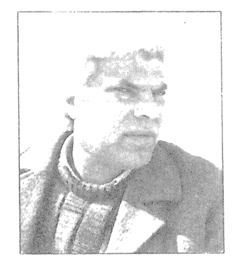
١٠٣ـ Ibid.

١٠٤ـ Ibid. p. 6.






المراجعات





إشكالية الصدق الفنى فى [لا أحد ينام فى الإسكندرية]

عبد الرحمن أبو عوف

فلايستطيع قارئ رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية) للروائى - إبراهيم عبد المجيد - أن يمنع نفسه من التساؤل المحير عن المصداقية الفنية؟ وعن أعماق وتناقضات دوافع وطموحات الكاتب فى استحضار وتقديم بانوراما موسعة بالصورة والرمز والمجاز وأيضا بالتسجيل الوثائقى والتاريخى لأصداء وأجواء ووقائع الحرب العالمية الثانية ومدى تشكيلها وتلوينها لنمط ومسار طبيعة الحياة السرية فى مدينة الإسكندرية... الإسكندرية كمكان وفعل روائى والتى كانت دائما فتنة وإغراء للكاتب فى كلية إبداعه الروائى وإبرزها - المسافات، وبيت الياسمين والصياد واليمام، وليلة العشق والدم، هذه الروايات التى جسدت وشخصت وعبرت فى بناء أسلوبى تعبيرى جمالى متقن الإحكام ووعى ونفاذ رؤية وبصيرة بعيدة المدى، عن خصوصية وأسطورية بيئة شمال الإسكندرية المجهولة وسطوة وغموض وسحر وحضور البحر والخلاء وعالم ومثل وعادات عمال السكك الحديدية والصيادين البسطاء والمغمورين والمهمشين، وتبدى الإسكندرية العريقة بتراكمها الحضارى والبحر الذى شكل شخصيتها ومزاجها، تتبدى فى كلية رواياته هذه منهكة تعانى رياح العفن السياسى والأخلاقى الذى هب منذ السبعينيات الكئيبة فلوث حياتنا بحيتان الانفتاح الاستهلاكى وشركات توظيف الأموال والتسيب ودولة العلم والإيمان وأخلاق القرية وأخيرا إدارات التبعية والمهادنة.

فقد شكلت هذه الروايات إسهاما تجريبيا خلاقاً فى تأسيس شروط بنية ومعمار وشكل وأسلوبية الرواية الجديدة لجيل السبعينيات فالرواية لديه تبحر فى أفق أرحب لتناقش هموم الحاضر وإشكالياته وتناقضاته التى تنفى كل منها صلاحيات الأخرى وتخلق واقعا ينمو أفقيا ورأسيا ليوازى وينقد ويفسر ويتجاوز آنية الواقع المعاش، إنها تعتمد زمن التواقت فى الحاضر لتقدم حضور وسعى الواقع والحياة المستلبة وتستخدم أدوات وأساليب تعبيرية كالمنولوج وتيار الوعى واسترجاع الذاكرة المخاتلة وتستعير من منجزات السينما والنحت والتصوير والموسيقى والدراما والشعر ليصبح للسرد وجود تشكيلى.

كل هذه المهارات الأسلوبية والإحكام فى البناء الجمالى وتجديد آليات السرد الروائى

وتحديثها التى تمرّس بها إبراهيم عبدالمجيد فى كلية رواياته السابقة، تتعرض لنوع من التجاوز والتعارض والتناقض بين الروى والمضامين الإسقاطية وحيدة النظرة كذلك شبكة الأحداث المعقدة الرئيسية والفرعية العامة والخاصة والتى تدور وتتحدد فى دواماتها العنيفة الهادرة مصائر شخصياته ونماذجه الروائية خاصة فى رواية بانورامية موسعة تستقطر وتستحضر أجواء فترة حرجه وصعبة من تحولات وتغيرات الألم وأزماته الطاحنة ظللت ولونت وشكلت مصير ومستقبل بلدان الكرة الأرضية وخاصة فى منطقة بؤرة صراع الإمبراطوريات الاستعمارية الشرق الأوسط والوطن العربى ومصر فى القلب من هذا.. وأقصد الأحداث التاريخية الدامية للحرب العالمية الثانية فى الأربعينيات ودارت رحاها بين قوى المحور: ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية واليابان وبين الحلفاء والقوى الديمقراطية: إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية حيث صراع النفوذ السياسى والاقتصادى وتقسيم الأسواق والمصالح للشركات الاحتكارية العالمية..

ولا جدال أن جمعاً من النقاد بكل اتجاهاتهم ومناهجهم النقدية المتباينة والمتعارضة قد استقبل هذا العمل الروائى الجاد بالترحيب وحاول مقاربة وتحليل وفهم الرؤى والمضامين والجماليات الأسلوبية التى يقدمها كاتب له إنجازه المعروف فى الرواية المصرية الحديثة.

لذلك تصبح الكتابة عن (لا أحد ينام فى الإسكندرية) وبعد الهدوء، أمرا مجهدا صعبا من أكثر من جانب وهو تجاوز كل ما قبل ومعارضته من أدلة أدبية تضمنتها عينية الرواية فنكتشف مدى الخلط والإسقاط اللذين مارسهما معظم من نقد الرواية... كذلك يتعين كشف إشكالية أساسية عانت منها الرواية والدلالة المنتجة من قراءة المسكوت عنه فى النص وهو الصدق الفنى بمعنى اختيارات وتوجهات الكاتب الإسقاطية ومن وجهة نظر ليس لها علاقة سباق الأحداث وإيقاعها الدرامى وتشابك علاقاتها الخاصة فى إطار المناخ العام من الحرب العالمية الثانية، كذلك مدعى صدق وفنية بناء النماذج الرئيسية من شخصيات عامة لتسعى فى دورة الحياة اليومية وتمارس السعى والعمل والزواج والعبادة والقتل تتشكل مصائرها بقوى الصراع العالمى الذى يحسم وقائع الحرب.. بمعنى أكثر تحديدا مدى توفيق الكاتب فى إدراك جدلية صراع الخاص والعام الشخصى والإنسانى الجزئى والكلى... الحقيقى والوهمى، النسبى والمطلق.

بجانب إشكالية الزمن الروائى ومحاولة طموحة لاستحضار طبيعة ولون وإيقاع ونوعية حياة الإسكندرية فى زمنية تاريخية ماضية فى توتراتها وإضراباتها .. مما يثير إشكالية أكثر تعقدا وهى مصداقية الوثائقية ومدى تحقيقها لفنية الرواية الوثائقية ولكى تتحقق من مدى توفيق الكاتب فى نهج السرد الوثائقى نقيسه ونقارنه سريعا على أبرز نماذج الرواية الوثائقية العالمية والمصرية.

لقد عرفناه فى ثلاثية (الولايات المتحدة الأمريكية) لدوس باسوس والمسرح الوثائقى عند (بيتر فايس) وحتى فى مصر توجد محاولة روائية وثائقية لصلاح عيسى (هى شهادات ووثائق من تاريخ زماننا)، كذلك فى مسرحية ألفريد فرج (النار والزيتون)، ولعل أبرز نماذجها وأكثرها اقتداراً وفنية كانت فى رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم.. حيث تصبح الوثائق كأخبار الصحف والمانشيتات والتقارير والشهادات والتحقيقات.. إلخ عنصراً بنائياً فى تشكيل السرد الروائى.. الوثائقية إذاً فعل روائى ملتحم ومتعضون فى آليات السرد ويقوم بوظائف تصوير وتعميق الحدث وقراءة دلالاته ولتسهم فى رسم الشخصية الروائية، وتصبح نسيجا نتعرف فيه على الواقع السياسى والسيسولوجى والعالمى الذى تدور فيه موضوعات النص الروائى.

فالوثائقية فى رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم هى جدران وسياج ومناخ وجو قصة حياة أسرة جديدة من زوجين هما (ذات) و(عبد المجيد حسن خميس) كنموذج دال للطبقة المتوسطة الصغيرة فى مدينة القاهرة، تشكل وتحكم حياتها ومصيرها وسلوكياتها وتطلعاتها وأخلاقياتها، هذه الوقائع والأخبار عن السياسات والمخططات التى قرأ عنها فى عناوين وموضوعات الصحف ووسائل الإعلام وسلوكيات الشخصيات العامة المؤثرة والمشكلة للحياة وفى تواز واتساق مع وقائع حياة هذه الأسرة وسلوكياتها وحياتها حتى فى غرفة النوم.

إن أبسط شروط فنية النهج الوثائقى الروائى إذن هو عضوية والتحام الوثائق والأحداث والوقائع وسلوكيات الشخصيات وقراءة واستبصار المرحلة التاريخية وتياراتها المتناقضة والمتعارضة خاصة هنا فى هذه الرواية التى تطمح لكى تقدم بانوراما موسعة كلية وشمولية عن الحياة السرية فى مصر فى واقع مدينة الإسكندرية... مدينة اختزلت فى فضائها العالم حولها.. الإسكندرية مدينة الكون لقرون طويلة، الحافلة بالغرباء من كل أنحاء العالم فى الحرب العالمية الثانية حتى صارت برج بابل تنتظر الطوفان.

إن الأخبار ومانشيتات الجرائد والوثائق والأحداث والوقائع السياسية والاقتصادية والأدبية والفنية وأشهر الجرائم وأخبار السينما والمسرح.. باختصار الحياة الخاصة والعامة للمدينة والتقلبات السياسية والأحوال الاقتصادية والسيسولوجية، كل ذلك يقدم فى تواز مستقل عن آليات سرد البنية الروائية وتقديم الموضوع الروائى الرئيسى والمحورى الذى يقدمه الروائى وهو يتتبع بتفاصيل مسهبة هجرته أو طرده بمعنى أدق من قريته مبعدا بأمر من شيخ البلد بسبب الثأر وهو أول ما يصدمنا مما نقصده بإشكالية الصدق الفنى فى هذه الرواية المشكلة حيث تشعر أن جذور وسبب هجرة (مجد الدين واستسلامه للطرد من جذوره العائلية وجماعته وعشيرته وارضه، موضوع ملفق مصطنع ليس فيه سخونة وصدق وقناعة واقع هذه الطبقة ومعاناتها والتحامها بالأرض التى تمثل الحياة والعرض والشرف وكل المثل العليا.

و (مجد الدين) البطل الرئيسى فى الرواية رجل سلبى متدين متواكل مغمور مستسلم للمقادير بطيء الفهم والحركة حركته محدودة يغالى الكاتب فى رصد سلوكياته وتفاصيلها ببطء يكاد يصيب القارئ بالملل. إن ثمة ثأر بين عائلتى (الخلايلة) و (الطوالبة) انتهى منذ عشر سنوات، حين لم يبق فى القرية من الخلايلة غير مجد الدين ومن الطوالبة غير خلف، (مجد الدين) حامل القرآن الذى أعفى لذلك من الجهادية، و(خلف) صديقه منذ الطفولة، لقد جعلت

هذه الصداقة بينهما، كلا منهما يتحايل على ألا يقابل الآخر في معركة قتل أخوة مجد الدين الخمسة، ومات أبوه محسورا عليهم، وبقي هو وأخوه (البهي) الشارد دائما في الآفاق، وبقي أولاد عمه، أزواج أخواته الآن، قتل أخوة خلف الستة أيضًا ومات أبوه محسورا عليهم بدوره، والقرية كلها عرفت قصة العهد الذي أخذه كل من (مجد الدين) و (خلف) على نفسيهما، لقد قررا منذ أكثر من عشر سنوات إيقاف نهر الدم.

انتهت القصة من زمان إذن، والبهي الذي صار يعيش في الإسكندرية لم يعد للظهور بالقرية أبداً، لكن العمدة تكش الآن تراب السنين إنه لا ينسى ماقطله (البهي) به، وإحياء قصة الثأر القديم بين الخلايلة والطوالبة مجرد حجة لطرد مجد الدين، العمدة فجأة قرر إظهار ضعفه وحقده معا، و و(مجد الدين) منذور، كما كان أخوته جميعا، لدفع ثمن خطايا (البهي)، ترى ماذا في الإسكندرية حتى يعشقها (البهي) كل هذا العشق، وهل سيلحق (مجد الدين) عذابه أم سيختار بلدا آخر في أرض الله الواسعة؟ يا أرحم الراحمين يهتف (مجد الدين) بلا صوت وهو يجلس مرتكنا بظهره إلى قاعدة برج الحمام، يخرج من صديرته علبة دخان ويلف سيجارة رفيعة، لم يحب من أخوته أحدا كما أحب البهي.. هاهي الأيام تجمع بينهما كما يقال.

إن (مجد الدين) طيب لايرى الدنيا إلا من خلال القرآن، أما (البهي) فلا نجد تبريرا موضوعيا أو بنائيا في الموضوع الروائي لتقديمه بهذا الشكل الأسطوري المصطنع مما يشكل استطرادات وحواشي تؤدي إلى الملل والتشتت.. يقول الكاتب في صفحة ١٦ خارجا عن سياق الرواية (لقد كره البهي مبكرا كل محاولة لأن يتعلم حرفا في الكتاب أو الزاوية أو البيت، ولم يكره شيئا مثل كرهه للفلاحة والفلاحين! قالوا ذلك لوسامته وقالوا لهيبة في قلبه، وقال الأب دائما والحسرة في عينيه (هكذا هو خلقه) اختارت له الأم اسم (البهي) لأنها ولدته في ليلة السابع والعشرين من رمضان، لقد رأت وهو ينزلق منها طاقة نور تخرج معه تضيء الحجرة وتمشي على الجدران، وبكت القابلة وهي تلفه في القماط، وتقول لأمه أن تخفيه عن العيون، فهو فضلا عن طاقة النور التي خرجت معه، وُلِد مختونا، إنه ولد طاهر من البداية منذور لخير عميم)

ثم ما أسرع ما انكشف سر (البهي) وملأ فضاء القرية.. إنه ممسوس بالعشق يمشي وراء النساء فوق الترع وفي الأسواق، وأصبح أيضا معشوق نساء وبنات القرية والقرى المجاورة ينتظرن بشهوة رؤيته وقد أغوته القحبة، الفاجرة زوجة عبد الغني أكبر أبناء الطوالبة.

هذا التصنع هو السبب لحوادث الثأر التي أدت إلى هجرة البهي إلى الإسكندرية وبعد ذلك هجرة أخيه (مجد الدين) ولانعرف بعد ذلك لها وظيفة درامية أودلالية في الرواية وهذا هو الشكل الأول لغيبة الصدق الفني.

أيا كان الأمر، فالكاتب يحاول أن يقرن ويربط أحداث الحرب الكبرى بسيرة هجرة (مجد الدين) إلى الإسكندرية.. حيث المسرح الرئيسي لأحداث الرواية.. يقول (قبل الليلة الأخيرة له في القرية بيومين كان الرد الذي طلبه هتلر، قد جاءه إعلانا سريعا بالتعبئة بين الشعب البولندي، ونداء من رئيس بولندا إلى شعبه، بأن يقف خلف جيشه، دفاعا عن الحرية والشرف).

ويسرد الكاتب بتفاصيل ميكروسكوبية رحلة (مجد الدين) وزوجته (زهرة) منذ ركوب القطار في محطة القرية حتى دخول الإسكندرية في الليل وهو أمر صعب.. تفاصيل مملة تشكل تورمات وزيادات في السرد ليس لها وظيفة في الدلالة الكلية وهو أمر يتكرر كثيرا وبإفراط مزعج في كثير من أجزاء بنية النص الروائي.. وصف من أجل الوصف وحوار وثرثرة وحوادث جزئية ونثار من الحكايات والمشاهد والتأملات بعضها موظف دراميا وقصصيا والبعض الآخر ليس له أدنى وظيفة ولعل أبرز الأمثلة: ١ ـ كيف استدل مجد الدين وزوجته (زهرة) على عنوان منزل البهي في «غيط العنب» حوالي ١٠ صفحات ٢ ـ انبهار خروج (زهرة) مع زوجة صاحب البيت المسيحي الست (مريم) بشوارع وأحياء الإسكندرية وتفاصيل شراء الأثاث الجديد.. كذلك الوصف المسهب لسوق السمك إضافة وتكرار هذا الأمر في أكثر من جزء..

قد يرد على ذلك بمحاولة الكاتب العناية بخصوصية وشخصية المكان في الرواية... غير أن ثمة فرقًا بين المكان كفعل روائي والمكان كديكور وجو.. وهذا يثير مرة أخرى إشكالية الصدق الفني في هذه الرواية.

غير أننا نجد مقتطفات جغرافية لها عمقها التاريخي الحضاري تؤكد استيعاب إبراهيم عبد المجيد للخصوصية المبدعة للتراكم والتاريخ الحضاري للإسكندرية في صفحة صلاة [هل كان الإسكندر يعلم أنه لايقيم مدينة تحمل اسمه خالدا في الزمان، وإنما يقيم عالما بأسره وتاريخا كاملا؟ أغلب الظن أنه كان يعرف، أنه لم يكن معنيًا بالخلود فقط، وإنما بتغيير الدنيا.

المسافة من جزيرة فاروس ـ الأنفوشي حاليا ـ إلى راقودة ـ كرموز الآن ـ يقطعها السائر على قدميه في نحو ساعة، ولابد أنه كان يستغرق الوقت نفسه قديما لأنه لم تكن هناك مبان يدور حولها، كانت الأرض مسطحا من رمال، لذلك حين وقف الإسكندر بفرسه في «راقودة» فرأى آخر نقطة في البحر فاروس، فقرر أن يصل بينهما، ومات قبل أن يتم ذلك. لقد كان بطليموس الأول، وخلفه الثاني هما اللذان أنجزا بناء الإسكندرية وضع الإسكندر حجر أساس المدينة وأوكل مهمة تخطيطها إلى (دينو كراتيس) البارع في الهندسة، فخططها مثل رقعة من الشطرنج شوارع مستقيمة من الشمال إلى الجنوب، تقطعها شوارع مستقيمة من الشرق إلى الغرب، لماذا حقا جعلها مثل رقعة الشطرنج؟ هل كان يقصد أن تكون مسرحا للعب والموت؟ لقد كان أهلها في زمن (أغسطس) ـ بعد موت (كليوباترا) و(أنطونيو) ثلثمائة ألف من الأحرار، ومثلهم من العبيد، لكن أهل الإسكندرية كانوا مغرمين بمصارعة الديكة، والتندر بالشعر على الحكام لذلك حين دخلها نابليون بونابرت، لم يكونوا يتجاوزون ثمانية آلاف!!

الإسكندرية منذ ذلك الوقت تجري أمام الوقت! تتسع، تزدحم، يدخل رقعتها الغرباء من كل المسالك، صارت ميناء حقيقيا، قامت القصور في الفضاء الذي بين رأس التين وأبي العباس، وحفر محمد علي ترعة المحمودية، ورسم المهندس اليهودي «منشئ خارطة تطوير المدينة، الذي لم يتوقف في

عصر أبناء محمد علي، إبراهيم وسعيد وإسماعيل، ولما كثر الأجانب خرجوا إلى فضاء الرمل شرقا، اشتروه، وبنوا فيه القصور والمنازل الباذخة، وقامت فوق البحيرات الصغيرة، جنوب وشرق المدينة، قرى ريفية بالرمل والسيوف والمندرة والحضرة تآكلت بعد ذلك بدورها، وصارت أحياء مزدحمة بالوافدين الفقراء من شمال وجنوب البلاد

لكن المدينة ظلت تتقدم، احتل الغرباء الأجانب شمالها، واحتل الفقراء جنوبها، وحين قامت سكة حديد ترام الرمل، ازداد العمران شرقا بشمال، كما كانت السكة الحديد بينها وبين القاهرة طريقا سهلا للضائعين والباحثين عن الثروة من الدلتا والصعيد بين الأجانب مئات وآلاف من شذاذ الآفاق يأتون إلى المدينة العالمية حتى صارت كبرج بابل، ومن أهل البلاد آلاف من الضائعين مثل مجد الدين، سبقوه إليها وسوف يلحقون به.

لم يعد الشمال كافيا للأجانب فزحف فقراؤهم، من اليونانيين واليهود والطليان والقبارصة، إلى بعض الأحياء الشعبية، كالعطارين واللبان واقتربوا واختلطوا بأهل البلاد الذين يستوطنون الجنوب وها هو مجد الدين يصل الإسكندرية وهي تقف على قمة العالم لقد أضيف للغرباء من أوروبا، الجنود من أوروبا وسائر دول الكومونولث، وهو الفلاح المطرود»

ولعل هذا المقطع من أجمل ما كتب عن خصوصية وتاريخ وجغرافية الإسكندرية وهو هنا يحقق ماقلناه من المكان كفعل روائي وعنصر رئيسي في التشكيل السردي.. إنها رؤية كاتب ملتحم بالمكان ومثقل بثقافته وتراكمه الحضاري... غير أن السؤال المطروح لايزال هل كانت الموضوعات والوقائع والعلامات المقدمة في الرواية متسقة مع هذا المنظور الشمولي العالمي لمدينة هي برج بابل مدينة الكون.

أيا كان الأمر فمجد الدين المغمور والغريب الذي ألقي في تيار الإسكندرية العنيف الموار الهادر، لم يكن يحتاج لفبركة موضوع الثأر الذي طرد من أجله من قريته وعشيرته.. فكلنا يعلم هجرة الفلاحين وأزمات البطالة التي أحدثتها وقائع الحرب العالمية الثانية مما جعلهم يزحفون جماعات إلى المدن الكبيرة القاهرة والإسكندرية.

ولسوف يرصد ويتابع الكاتب بنهجه في الاحتفال بالتفاصيل، حيرة ومتاعب وعذابات مجد الدين في البحث عن عمل وتنقله من عمل لآخر فالكساد ورخص قيمة الأيدي العاملة كان سائدا في هذه الفترة.

ونتساءل عن جدوى مقتل (البهي) الذي أطال الكاتب في تفصيلاته كعادته اللهم إلا قصده الصراع الدامي بين الصعايدة والبحراوية المهاجرين إلى الإسكندرية... كذلك ما جدوى العلاقة الأسطورية الغامضة بين (بهية) التي ظلت تتبع البهي حتى الإسكندرية وأصبحت مخبولة، كل هذا يثير إشكالية الصدق الفني، ويشعر القارئ بنوع من الاصطناع.

على أن أبرز مايتعلق بمصداقية ما نقول عنه إشكالية الصدق الفني فيما تطرحه هذه الرواية هو الاعتناء المبالغ فيه والقصد الواضح في تأكيد العلاقة الحميمية والإنسانية بين عنصري الأمة وقد اتخذت شكلين الأول طبيعي ومقنع وغير مفتعل وهو علاقة مجد الدين وزوجته.. زهرة وصاحب المنزل القبطي الخواجة (ديمتري) وزوجته (مريم) وابنتيها (كاميليا) وإيفون.. وهي علاقة دافئة طبيعية تؤكد سماحة الحياة المصرية التي ترفض التعصب ولا تعرف أي أدران حول اختلاف الأديان وقد جسدها الكاتب عبر صور ووقائع وحوارات وظهرت كعنصر فعال جمالي في بناء الرواية وهذا بخلاف العلاقة الرئيسية التي تنحو نحو هذا المنحى الدلالي وهي علاقة (مجد الدين) و (دميان).. وهي المحور الرئيسي لموضوع الرواية ذات التوجه الإنساني.

إنها صداقة جمعها التعرض لصنوف القهر والبطالة والضياع الذي كان يعانيه غالبية أبناء الشعب المصري الطيب الفقير بدأت في أقبيه الجيش بقسم البوليس يلخصها أحد المحبوسين قائلا لمجد الدين بعد أن حصل الشاويش على جنيه من (مجد الدين):

هل تصدق أننا جميعا محبوسون من أجل خمسة صاغ، من أيام صدقي باشا وأي واحد يمشي بدون بطاقة يدفع خمسة صاغ غرامة، لو فيه خمسة صاغ مع أي واحد هنا لم يكن قد خرج للعمل أي والله.. وأنت تبحث عن عمل ومعك جنيه.

لقد احتضن دميان ضعف وقهر مجد الدين الطيب وارتبط به لحظة مقتل أخيه (البهي)... هذا الإنسان الغريب المبروك... معشوق وفتنة النساء الذي عاد بعد الحرب الأولى وبعد أن انشغلت البلاد سنوات بالثورة وقال لمجد الدين (قريتنا هذه لاتتحرك.. إنها مثل خنفسة كبيرة لاتغادر جحرها) وكان عليه هو أن يحركها من جديد.

وتتأكد صداقة (مجد الدين) و(دميان) في رحلة الشقاء للبحث عن عمل وغالبا ما يجلسان على مقهى حيث يقرأ مجد الدين الجرائد وأخبار الحرب والعالم لدميان الذي يحكي قصته وهجرته إلى الإسكندرية.. وينسج الكاتب تفصيلات دقيقة عن مستوى إيمان دميان الفلكلوري بالمسيحية فهو مثلا يقول لمجد الدين عندما لم يوفقا في إيجاد عمل منتظم:

«عندي فكرة، ما رأيك أذهب أنا إلى ماري جرجس أطلب شغل وتذهب أنت إلى أبو الدرداء أو أبو العباس وتطلب شغل أو حتى نعمل العكس يمكن ماري جرجس زعلان مني لأني بعدت عنه كثيرا»، وثمة حديث طويل عن طقوس وعبادات وصيام المسلمين والمسيحيين يعرضها الكاتب ليؤكد وحدة العنصرين وسماحة وذوبان المسلمين مع الأقباط .. حتى طريقة الأكل والطبخ.. إلخ فكلا الاثنين يعيشان طقوس وأعراف الديانتين بالتبادل وتتوج العلاقة الحميمية بين (مجد الدين) و (دميان) بالتحاقهما في عمل ملاحظي وعمال السكة الحديد... حيث يبدع **إبراهيم عبد المجيد** في وصف وتقديم نوعية حياة وعذابات ومتاعب عمال السكة الحديد... وقد لاتخلو رواية للكاتب عن حياة هذه الطائفة من العمال كما نجدها بعمق وفنية ومعرفة دقيقة في روايتيه (المسافات) و(الصياد واليمام) حيث يحيل نوعية وتفصيلات هذه الحياة الهامشية المرهقة إلى مشاهد روائية شاعرية مليئة بالصور المكثفة والتأملات مما يوحي أن الكاتب عرف في طفولته وصباه هذه الحياة خلال تجربة وحياة الأب.. وهذا جانب أساسي خصوصي من العالم الروائي **لإبراهيم عبد المجيد**، يؤكد تفرده وخصوصيته ولغته الخاصة.

وقبل أن نواصل تفاصيل حياة كل من (مجد الدين) و(دميان) في حياتهما الجديدة

كعمال ملاحظة فى السكة الحديد ونتعرف على زملائهم ومدى انعكاس أحداث ووقائع الحرب العالمية الثانية على حياتهم ومصيرهم، نناقش أبرز ملامح إشكالية الصدق الفنى والاصطناع والإسقاط فى قصة الحب الدامية التى وقعت بين (كاميليا) القبطية و(رشدى) المسلم... كلاهما فى عمر المراهقة والإقبال على الحياة وفى مرحلة الدراسة الثانوية.. ومن أول لقاء حدث فى صمت نوع من الإعجاب المتبادل.. وغرقت كاميليا فى أحلامها الوردية وكالعادة طاردها (رشدى) حتى أوقعها فى حبائل حبه.

ولنرصد مدى الاصطناع والادعاء فى رسمه لشخصية والمستوى الثقافى لرشدى الذى أصبح بوقًا يتكلم بلغة ومستوى المؤلف وليس بلغة وطبيعة ومستوى الشخصية الروائية التى فى السابعة عشرة.

قال لها وهما يمشيان وسط أشجار الكافور والسنديان والنخيل الهندى السامق والأكسيا العارية التى ستشتعل مع مقدم الربيع: كم عمرك؟ قالت ستة عشرة وقال إنه فى السابعة عشرة، وحلم حياته أن ينتهى من التوجيهية ثم الجامعة ثم يسافر إلى السوربون. إن رحلة طه حسين فى التعليم هى أمله، وليس مهما أن يعود بالدكتوراه، إنما المهم هو أن يمشى فى الحى اللاتينى ويزور اللوفر والأورسيه والبانتيون وبرج إيفيل والمونمارتر ويقرأ على ضفاف السين أشعارا تطير فى الهواء.

وهو قارئ وراوٍ وحافظ لأشعار كيتس الإنجليزى وشعر بودلير الفرنسى يقرأ بالإنجليزية والفرنسية.

وتستسلم لتصرفاته المجنونة وجرأته قائلة بعد أن أحاط عنقها بعقد الفل أمام المارة، ثم أخذها من يدها ومشيا إلى حدائق الشلالات.

كيف واتتك الشجاعة أن تفعل ذلك بالشارع؟

ـ الشعر، أنا أحب كل الشعراء المجانين، هل تعرفين قصة حب لينين مع إيزادورا؟

ـ لا أنا أعرف لينين ـ أعرف أن إيزادورا كانت راقصة غير عادية.

هل تعرفين شيئا عن السيرياليين الفرنسيين؟

ـ قليلا

ـ هؤلاء السيرياليون يفعلون ما يريدون دون خوف.. وجلسا تحت أشجار الغار المعمرة العالية الكثيفة، قالت:

ـ أنا لا أعرف كيف استسلمت لك

كان هو يتأمل هذه الدجاجة الوديعة ذات العينين الواسعتين ولا يصدق ما حدث ومايقوله..

وقالت:

ـ ولكن

أنا أعرف أنك مسيحية، صليب فى عنقك، أنا مسلم، هذا ماحدث.. إلى أين ينتهى؟ لا أعرف

فى ذلك اليوم قرأ لها بعض أشعار بودلير ورامبو وإيلوار الذى سمعت عنه لأول مرة.

وقال لها (يا جميلتى يجب أن ترى وردة حليبك البيضاء تزدهر، يا جميلتى سارعى بأن تكونى أما واصنعى طفلا على شاكلتى، ولما وجدها قد خجلت قال لها (كل أزهار الثمار تضىء حديقتى، أشجار الجمال وأشجار الثمار، وأعمل وحيدا فى حديقتى والشمس تحترق نارا قائمة على يدى).. وأخبرها أن ماقاله أجزاء من قصيدة بعنوان قصائد للسلام ـ كتبها إيلوار بعد الحرب العالمية الماضية يغنى فيها لعودة الجنود إلى البيوت وأنها ليست قصائد غزل، كانت هى مندهشة من نفسها كيف تستمتع إليه عاشق الشعر الحزين هذا، وهى المرحة المنطلقة، وهو المسلم وهى المسيحية، لكنها تعرف أن النهاية ستكون قريبه وأفضل أن تنهيها بيديها

ولعل هذا المقطع أبرز دليل على مانقصده من غياب وافتقاد الصدق الفنى فى الرواية.. واضح جيدا أنها علاقة مختلقة تحاول أن تغازل شعور العلاقة بين المسلم والقبطية.. فالقصد واضح هذا بجانب تحول رشدى لبوق يتكلم بالمستوى العقلى والثقافى للمؤلف عن الشعر والأدب الفرنسى وعن تمجيد الحضارة الفرنسية بمبالغة، وهذا نوع بدأ يظهر فى كتابات روائية جديدة تكتب وعينها على حلم الترجمة إلى الفرنسية.. وكأن الإبداع يتحول هنا إلى عملية مقاولة فى مناقصة الترجمة... صحيح أن ثمة قطاعاً ضخماً من المثقفين المصريين ثقافتهم فرنسية وتعلموا وعاشوا فى سحر باريس وتشربوا حياتها وأدبها وفنها وهم كانوا فى غاية القلق لاجتياح جيوش النازى لباريس واحتلالها.. ولكن ماذا عن رأى غالبية الشعب المصرى وموقفه العاطفى التلقائى الذى كان يهتف لجيوش روميل عندما هددت الإسكندرية وذلك نكايةً فى الاحتلال الإنجليزى المغتصب لمصر.. لقد قامت المظاهرات التى تهتف لروميل وقبض على سياسيين بارزين فى قمة السلطة كانوا يتعاونون مع قوى المحور بل إن الملك فاروق نفسه كان على اتصال بقوى المحور وكان هذا سبب تفجر أزمة فبراير ١٩٤٢ عندما هدد الإنجليز بخلعه وفرضوا حكومة الوفد الديمقراطية بزعامة النحاس التى كانت منحازة للحلفاء بسبب موقفها الليبرالى الديمقراطى.

ولن نطيل فى تفاصيل هذه العلاقة العاطفية المصطنعة بين (كاميليا) و (رشدى) بل يكفى أن نقرأ نهايتها المحزنة التى تشكل قمة الإدعاء والتصنع وتقدم أبلغ دليل على عدم المصداقية الروائية والتورم بحيث تشكل نتوءا فى بنية السرد الروائى ووحدة الانطباع والسياق.

عندما عرف الخواجة (ديمترى) وزوجته (مريم) بتورط كاميليا فى علاقة عاطفية مع المسلم رشدى قامت الدنيا ولم تقعد ومنعت من الخروج وبدأت أحوالها النفسية والصحية تتدهور.. كذلك أوشك رشدى أن يفقد عقله وتتوالى التفاصيل المملة كالعادة حتى تنتهى هذه الميلودراما على طريقة التليفزيون أو السينما المصرية القديمة أن يتحول (رشدى) إلى مجنون، وتتحول كاميليا إلى قديسة.

كان رشدى لايزال يمشى ضد اتجاه النهر يأكل ما تطوله يده من غيطان الحضر، باذنجاناً أو طماطم أو خياراً أو غيرها أو ما يجود به الناس الذين يرقون لحاله، صار معروفاً أن هناك شاباً مجنوناً يمشى عكس اتجاه النيل وكلما رأى جثة فى النهر نادى أهل القرية وصرخ ولم يسكت حتى استخرجوها وفى كل مرة كانت تتسع عيناه ولا يكف عن الحركة حتى يعرف القتيل وشكله وعمره ولم يصادف (كاميليا) أبداً فظل يمشى نحو الجنوب، لقد مضت أربعة أشهر حتى الآن أو أكثر على رحلته، ولقد

اقترب للغاية من أسيوط وها هو يسمع عن الشابة التى دخلت الدير منذ عام واحد وصارت قديسة ذات كرامات تفوق كرامات القديسة تريزا، اتسعت عيناه وهو يسمع اسمها (كاميليا) وانسالت دموعه، ومشى رشدى بسرعة فى البلاد، كان يدرى أنها تراه فى صحوها ومنامها كانت تحب أن تنظف الحجرة التى عاشت بها السيدة العذراء وطفلها فى الدير فى بطن الجبل، لقد نحت الفراعنة المغارة الكبيرة ليصعدا إليها عند الفيضان مغارة ترتفع عن السهل الزراعى بمائة متر أو أكثر قليلا، انتهت السيدة العذراء وابنها ويوسف النجار إليها فى رحلتهم التى فروا فيها إلى مصر، صارت المغارة كنيسة للعذراء وديراً يزوره الناس وتقوم حوله بيوت الرهبان، كاميليا تحب أن تنظف حجرة العذراء، وذات ليلة رأت النور، النور الذى لا يدور بخلد أحد، الذى لا يتخيله أحد، النور الذى له لون عسل النحل، والذى له شره النسيم فى يوم قائظ والذى له طعم الماء الزلال.

رأته ينبعث فى الغرفة صغيراً كشمعة ثم يكبر ويزيد بريقه وتزداد إضاءة الغرفة ثم يخرج النور يضىء المغارة التى تضيئها الشموع الهزيلة فكأنها شمس دخلت المغارة وصار فيها ركن يبرق، إنها العذراء تتجلى نورا فى كل مكان، ورأتها (كاميليا) تمضى أمامها وتبتسم ابتسامتها التى لا تختفى وأحست بها تمسح شعرها برائحة طيبة وقالت للأب ميخائيل إن العذراء تجلت لها، وصارت العذراء تتجلى لها فى كل وقت، وحلت فيها البركة والقداسة السرمدية، ورأت (رشدى) يمشى فى البلاد، تماما كما كان السحرة يرون ما يحدث فى البللورة السحرية، لم تخف أبدا عليه كانت على يقين بنجاته ووصوله إليها، كانت فقط تنتظره وتدعو له العذراء أن تحفظه من أى مكروه، هو الذى أنشأ فيها هذه الرقة، هو الذى أيقظ فيها هذه الروح الشفافة، هو الذى أثار فيها الطبيعة الملائكية، يستحق إذن أن تدعو العذراء أن تحفظه، كانت تعرف أنه سيصل إليها وظل هو يمشى البلاد، القديسة الشابة هى حبيبته، قلبه يدق ويخبره بذلك، لم تقتل ولم تمت، وشاعت القوة فى روحه هو أيضا، وأضاءت عيناه الذابلتان وحملته قدماه ونزل يستحم فى ماء النهر أكثر من مرة، لم يرض أبدا أن يقابل (كاميليا) على هيئته الجديدة حافيا، ممزق الثياب أغبر الوجه والشعر وأدرك أنه رأى فى الريف دنيا أكثر بهاء ونضرة، الأرض خضراء والشمس حانية والناس فى دعة تمشى على مهل والأطفال يلهون فى الغدران.

فى الطريق فكر أن يعود ويكتفى بالتحولات التى حدثت لكليهما، لكنه كان من القوة ليذهب ويراها دون أن ينتكس أو ينهار، قال لنفسه إنها لابد بلغت القوة أيضا، فكلاهما صار فى منطقة بين اللاهوت والناسوت، هو شاعر وهى قديسة.

ورأى الزحام الشديد من المرضى والثكالى والمقهورين فى الحب والحياة فى الروح والجسد على ذلك السفح الممتد من الريح حتى الوادى وعلى طول الطريق حتى قرية «درنكة» رجالا ونساء، ووقف بعيدا حتى اقترب موعد انصرافها، لقد تشبع بهالة النور التى تكلل رأيها وتشيع حول وجهها، تشبع بحركة شفتيها الصغيرتين بالكلمات المبهمة التى لا يمسها أحد، تشبع من زيها الأبيض السماوى، من جسدها الهش كجسد عصفور، وتقدم، لقد جاءت اللحظة التى كانت بعيدة كيوم الدينونة ورفعت وجهها إليه، ارتعش الصليب الفضى الصغير فى يدها الدقيقة، ارتعشت شفتاها بلا كلام، لقد أحست برائحته ولم تعد قادرة على الوقوف حتى إذا صار أمامها كادت تنهار، لكنها تماسكت وتركت دموعها تنزل على خديها أمامه، وبين دهشة المرضى الثكالى والمعذبين (رشدى) كانت الكلمة التى طال انتظاره لسماعها، وقال «لقد شفيت» قالت «كنت أعرف، كنت أراك وأنت تأتى ماشيا فى الحقول أنا أيضا شفيت» قال وسأذهب إلى فرنسا بعد الحرب أعطانى الله القدرة على الشعر» (وأنا لن أترك الدير، أعطانى الله القدرة على المساعدة» ، «الحب طريق الرب يا رشدى» وسكتا، كانت دموعه هو أيضا قد انحدرت «هل تباركيننى؟» أومأت برأسها فركع على ركبتيه ومشت بيدها على رأسه، وقرأت رقية ثم أخذت بيده تنهضه وأمام الناس جميعا وقفت على أطراف أصابع قدميها وقبلته على جبينه، وقالت «مع السلامة يا حبيبى» وشق صفوف المرضى عائدا ودخلت هى إلى الدير ولم تكمل بركتها ذلك اليوم ولم تخرج لأيام ثلاثة بعد ذلك ظل فيها الناس ينامون حول الدير حتى خرجت إليهم يسبقها نور وجهها

لقد تعمدنا نقل هذا المشهد التفصيلى الذى يؤكد الاصطناع والإطالة والإملال.. والذى يؤكد المبالغة والحلو وإثارة ودغدغة المشاعر الدينية لدى الأقباط.. فمن البداية هى علاقة مصطنعة تفتقد صدق الواقع فى تحولاتها.. شاب مراهق شاعرى المزاج مسلم أحب فتاة قبطية ووقفت حواجز الدين فى إتمام حبهما وما أكثر ما يقع فى دوامة الواقع المصرى من أمثال هذه الحكايات والوقائع ويغمرها الزمن.. فلماذا يحولها الكاتب إلى هذه الإثارة الميلودرامية ويجعلها على نمط مسلسلات التليفزيون المملة؟ إنها رواية أخرى منفصلة عن سياق مجرى الرواية الأساسى التى تطمح لتقديم صورة الحياة الإجمالية فى الإسكندرية خلال ظروف الحرب العالمية، وسوف نجد كثيرا من أمثال هذه التورمات والزيادات المصطنعة فى مجرى سير الرواية مما يجنى على وحدة الانطباع والإحكام.. لم يستطع الروائى إذن أن يفرق بين آليات السرد الروائى الذى يقدم الحوادث والمصائر الشخصية فى بناء عضوى يطرح رؤى وتصورات، وبين أسلوب الريبورتاج الصحفى الذى يحفل بالوصف التقليدى التفصيلى والذى ينسى نفسه ويستغرق فى جزئيات ونثار حكايات وحوادث ليس لها وظيفة روائية فى الدلالة العامة.

ويبقى أن نثير محاولة الإبهار والادعاء التى قدم بها الكاتب الرواية - الريبورتاج من مقتطفات من كل من بول إيلوار ولورنس داريل، وأسطورة الطوفان البابلية، وكفافيس.

ومن يقرأ هذه المقتطفات يجد نفسه يقارن بين التجربة الإبداعية المكثفة لداريل، وكفافيس عن شخصية وسحر ومخاتلة الإسكندرية كمدينة وأسطورة وحضارة ومتاهة لتراكم الزمن الحضارى، وبين تجربة إبراهيم عبد المجيد، ومن البداية فالمقارنة ليست لصالحه فكل من داريل وكفافيس، اعتمدا فى تجربتهما الإبداعية على منظور حضارى وفكرى أوسع مدى وأكثر تغلغلا فى التاريخ والميثولوجيا والفلسفة وجسدانية المدينة.. الأسطورة - المتاهة - بجانب تجربة

حياة لها خصوصيتها ولغتها الخاصة.. صحيح هى عين الغريب.. الآخر ولكنها عين مشتلة بلغة الفن والأسطورة والمجاز.. اقتربت من نوع من التأويل والمسكوت عنه للمدينة.

أيا كان الأمر، فهذا موضوع يستحق دراسة متخصصة.. ولا ننسى تجربة إدوار الخراط فى كلية إبداعه والذى كانت الإسكندرية محوراً فلسفيًا وحياتيًا ورمزياً وأسطورياً، وفعلا روائياً عنده.

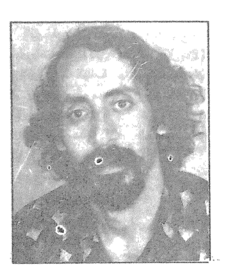
كذلك بعضا من روايات عميد الرواية العربية نجيب محفوظ والتى قدمت رؤى وأحداثاً ونماذج من مفهوم نجيب محفوظ التاريخى والبانورامى للإسكندرية فى ميرامار والطريق والسمان والخريف.

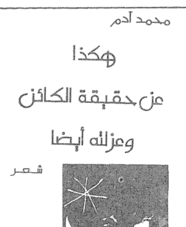
كذلك يبقى أن نشير إلى جدوى ووظيفة مقدمات الفصول التى اقتبسها الكاتب من رموز الإبداع الأدبى والفكرى الأوروبى والعربى شعراء ومتصوفين ومفكرين ، ودعاء مسيحيًا ونصوصًا مجهولة المؤلف ... نتساءل: هل هى مجرد ديكورات فخمة تؤكد ثقافة المؤلف أم أنها عناصر فعالة فى بناء النص وكشف رؤيته ودلالته ومجازه ...؟

إن القانون الجمالى الذى ينبع من موضوع رواية تستند على أحداث التاريخ يفشل إبراهيم عبد المجيد فى إدراكه وبالتالى تجسيده بالصوت والرمز والمجاز .. فهو بدلا من رصد تحديد مصائر وحياة وسلوكيات أبناء الإسكندرية وأبرزهم (مجد الدين) و(دميان) و (كاميليا) و (رشدى) فى حضور قوانين التاريخ الموضوعية التى تصوغها الدول الكبرى المتحارية وهى هنا المحور: ألمانيا وإيطاليا واليابان والحلفاء: إنجلترا وأمريكا وفرنسا .. وتقديم العملية المعقدة بين الخاص والعام النسبى والمطلق .. نراه يقدم حياة الإسكندرية الإنسانية بمنظور وصفى خارجى تسجيلي وتقليدى فهو مهموم بالوصف وإيراد الأحداث الخارجية دون تغلغل فى الأعماق الغائرة لزمنية الحرب العالمية الثانية كحدث عالمى يظلل كل أنحاء الأرض ويشكل مستقبل الدول وهنا الشرق الأوسط والوطن العربى وهو لم يستفد من تجربة نجيب محفوظ فى (زقاق المدق) والتى أدرك فيها نجيب محفوظ برؤيته الواقعية النقدية الرحبة، جدلية الذات والموضوع ، المصير الشخصى لسكان الزقاق المسدود فى حى الحسين (عباس الحلو) و(حميدة) و (المعلم كرشه) والذى شكّله وصاغه قرارات تحدث فى عواصم العالم موسكو ولندن وبرلين وباريس ... لقد التقط نجيب محفوظ جدلية الصراع التاريخى على المصير الشخصى وقدم حياة الزقاق فى أفق أوسع وهو أحداث الحرب العالمية فكانت تجربته أكثر تماسكا وصدقا وإنسانية .. فى حين ضيع إبراهيم عبد المجيد - نتيجة إسهابه وغرامه بالتفاصيل والثرثرة - هذه الفرصة الفكرية والجمالية ليقدم فى النهاية ريبورتاجًا روائيًا عن مدينته فى أجواء الحرب العالمية الثانية.

ويبقى أن نشير إجمالا إلى مدى السلبية والتواكل لنماذجه الأساسية (مجد الدين) و(دميان) وردود أفعالهم التلقائية وغرقهم فى حايتهم الخاصة دون فاعلية ذاتية وهذا أبرز إشكاليات الصدق الفنى كما قلنا من البداية .

كل هذه الملاحظات والمآخذ لا تنفى فى النهاية أننا أمام عمل إبداعى طموح متعدد الرؤى والوسائل التعبيرية لم يتم تنسيقها لإبراز الدلالة والقصد الأساسى وهو استحضار حياة كلية معقدة ومركبة للإسكندرية وأهلها فى دوامة سنوات الحرب العالمية الثانية ولعلها جزء من مشروع روائى طويل أجهضه الكاتب. ■





قوقعة العزلة ومطر الأحلام

شاكر عبد الحميد

فى ديوان «هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضا» للشاعر محمد آدم رحلة إبداعية خاصة، تحرك خلالها الشاعر بين ذاته بأحلامها وأمنياتها وهواجسها وعذاباتها وانكساراتها وتشظيها وتفككها، وبين العالم بخوائه وفوضاه والعدم الضارب فى أطنابه والمآسى المحرقة به والكامنة فيه.

فى هذا الديوان هناك أحلام كثيرة للشاعر وهناك تجولات كثيرة لروحه، وهناك تحولات عديدة لطبقات نفسه وخفايا عقله ووجدانه، وهناك مظاهر عشق شبقى أحيانا، وصوفى أحيانا أخرى، واللغة فى هذا الديوان معشوقة مثلها مثل الحبيبة.

حركة عبر متاهات الليل والنهار:

أستمرُ فى مداعبة البياض والسواد

وأقترب من حافة الأبدية،

ولاأنيس لىْ.

يبدأ الشاعر تجوله فى العالم، فى محاولة للاقتراب منه والدخول إليه، يداعب بياضه وسواده، ليله ونهاره، ثوابته ومتغيراته، ينشط خياله ويشحذ إدراكه ويقترب، فيكتشف أنه وحيد، وأنه لا أنيس له، وأن الكون يسبح فى الأبدية والحياة مغرقة فى الاستمرار، ولا أحد يهتم به، ولا أنيس له. يتسمع الشاعر أصوات الرياح، ويتخيل اصطدام الكواكب ببعضها والأفلاك بنظائرها، ويحدق فى السماء، وينطلق فى تهويماته الليلية، ويزعم أنه سيد الوقت، ويحاول اختراق الحجب الفاصلة بين أسرار الحياة وأسرار الموت، ويحاول كذلك اكتشاف عناصر الموت فى الحياة وعناصر الحياة فى الموت، ويكتشف أيضا أنه وحيد، وأن الحياة تستمر غير مكترثة ولا مبالية به ولا بغيره، وتنتهى دورة وتبدأ دورة جديدة.. ومع كل دورة من دورات الحياة ومن دورات الموت فى محاولاته للفهم وللتواصل مع العالم، يكتشف دوما أنه وحيد، ويكتشف دوما حدوث الانطفاء وتحديق العدم.

آه،

ياالانطفاءاتى المتكررة

ياالانطفاءاتى

يخرج الشاعر من بيته، يخرج منه ويعود إليه، والبيت قد يكون هو البيت بالمعنى المحدد والحرفي وقد يكون هو الذات، أو هو العالم، أو هو الرؤية الخاصة بالإنسان حول الذات وحول العالم. البيت كما يشير باشلار يرتبط بأحلام يقظة الشعراء، «وتعود أحلام اليقظة لتقطن عادة صورة متقنة للبيت فلا يوجد حالم واحد يستطيع أن يظل غير مبال وهو يطالع صورة البيت».

البيت كما قلنا قد يكون بيتًا حقيقيًا في الواقع، وقد يكون بيتًا متخيلًا في أحلام اليقظة، وقد يكون البيت هو ذات الشاعر وعالمه الخاص المتصور المتخيل المتشكل المتكون. ديوان محمد آدم «هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضا» يتضمن كل هذه المعاني فإذا كانت اللغة هي بيت العالم كما قال أحد المشاهير، فإن الخيال الشعرى هو البيت الذى شكل منه محمد آدم محاور هذا الديوان ومعالمه المتميزة.

يدخل الشاعر إلى بيته، أو يدخل شخص متخيل يستدعيه الشاعر عبر أحلام يقظته إلى هذا البيت ويبدأ الكتابة «وها هو ذا يبدأ فى تدوين مخطوطاته حرفًا حرفًا، وكلمة كلمة. وربما نقطةً نقطة.

وينعس قدام دواته إذ يعتم الضوء..

«تتحول الكتابة إلى عبادة، ويتحول فعل التدوين إلى حالة كلية تكمن فيها تساؤلات عن الحياة والموت، وعن أشواق الروح وإحباطاتها، وعن أصداف الجسد ومحاراته، وفيها هذا الالتحام الكلى بالكون:

هل مازال يفتش عن صدف الجسد ومحاراته

وهو غارق فى الدوران على الأرصفة

إذ يحاول كتابة الريح،

ويتشبث بقطيفة الضوء، ويومئ بالرمز للإشارة

ويكلم الإشارة بالرمز؟

حالة من التشتت والتبدد يعانيها الشاعر ويقاسى منها، وسعى محموم وراء أصداف ومحارات مستحيلة، دوران على الأرضية، ومحاولات للإمساك بأوراق الريح الهاربة، وسعى مستحيل للتشبث بقطيفة الضوء.

الضوء رمز للمقدس وللخلق الكونى، للعقل، ولمبدأ الكشف الكلى، للذكاء البدائى، للحياة، للحقيقة، للمعرفة المباشرة التى يسعى الشاعر جاهداً للوصول إليها فى متاهات حياته وضلالاتها، الضوء هو الحياة التى تقابل الموت، وهو النور الذى يواجه الظلمة «كم فى سعى هذا الشاعر ودوراته من ظلامات! ها هو ذا يحاول أن يكتشف رموزه الخاصة ويبتكر إشاراته الخاصة، ها هو ذا يمزج الإشارة بالرمزوالرمز بالإشارة، ها هو ذا يحاول أن يخرج عالم الشائع والمألوف والعادى والمبتذل والدهمائى والإشارى، إلى عالم الخيال، والحلم، والروح، واللغة، والمجاز، والإيماء (الرمز)، ها هو ذا يحاول أن يدخل إلى حديقة النرجس.

فى أى وقت سيدخل السيد حديقة النرجس هذه ويشتعل ببهاء الرغبة؟ وفى أى وقت سيكتب السيد على حواف الجسد: هنا تكمن أزلية الروح؟

حديقة النرجس هى رمز آخر للبيت؛ للعالم الخاص الذى يشكله الشاعر ويتمناه ويحلم به ويهوم حوله، والنرجس هو رمز للاكتفاء بالذات، ولأمل الذات، ولحب الذات وللخيلاء والزهو وللشعور بعبثية الحياة والعالم أيضا، فالذى يشعر بتفاهة الحياة وعبثيتها ربما لإعراضها عنه، قد يلجأ إلى التركيز على ذاته عساه يكشف معنى، ودلالات ما فى هذه الذات لايجدها فى الحياة حوله، وقد يكون هذا التركيز على الذات دلالة أيضا على هذا السعى الدائم من جانب الأنا لاختراق العالم والتواصل مع هذا الإحباط الذى تعانيه هذه الأنا دوما، نتيجة لفشلها الدائم فى التواصل مع العالم أو نجاحها فى التواصل معه ولكن بطريقة غير مشبعة لأحلامها الكبيرة، والمجنحة ومن ثم تلجأ هذه الأنا دوما إلى الارتداد إلى أعماقها تستبطنها وتتأملها وتقيم بداخلها حدائقها الخاصة.

الحديقة رمز للفردوس المفقود، للعوالم المباركة المحلوم بها، وحارس الحديقة أو سيدها هو مبدعها وخالقها وفى مركز هذه الحديقة تنمو الأشجار المانحة للحياة، وتنمو معها الثمار والزهور، ومن بين هذه الزهور تنمو فى حديقة الشاعر على نحو خاص زهور النرجس؛ زهور ترتبط بالأنا شديدة الانشغال بذاتها، برغباتها وأحلامها، وتساؤلاتها الدائمة حول الحياة والموت والخلود والعدم.

بين أشجار هذه الحديقة وزهورها يبحث الشاعر عن كينونته، يحدق فى الشمس والقمر، ويحلم بامرأة مستحيلة، ويحاول أن يعطى شكلا خاصا لرغباته الغلابة الدائمة، خاصة حين تكون هذه الرغبات فى حالاتها السديمية، يحاول أن يَبْحَثَ عن ألفة ما:

هكذا

كان يألف الوقت ويجامع التراب.

شمسه تود لوتفاجئ الليل وشمسها حريقه.

نهاره خطى تقوده إلى متاهاته.

نهارها،

حديقة.

فى خفايا الليل وهجوعاته تتفتح شموس، وتشتعل حرائق، والنهار متاهات، وتقود الشاعر خطاه خلال هذه المتاهات اللانهائية، ولاسبيل أمامه للخروج منها إلا بالتشبث بشمس تضىء هناك فى آخر المتاهة، فى آخر هذا النفق المعتم للذات يبتكر الشاعر ويضىء شمسه الخاصة، والشمس النهارية للشاعر حياته، والقوة المحركة لخطاه أثناء النهار وكذلك المركز الخاص به المتحفز النشط المتألق دوما للمعرفة والحب والتحقيق، كلها موجهة بفعل قوة باطنية عامة دافعة متجهة نحو عالم الليل، النهار متاهة والليل حديقة، والمرأة المحلوم بها المستحيلة هذه ليست موجودة فى النهار، ليست موجودة فى عالم الإدراك النهارى بل فى عالم الليل الحلمى، فى هذا العالم الليلى حينما تحضر هذه المرأة يتحول الليل إلى نهار والمتاهة إلى إدراك الضلال إلى حقيقة.

تختلط فى جسد الشاعر عناصر الحياة الأربعة (النار والماء والهواء والتراب) وتتحرك دوما دون تعادل ودون توازن، فهناك دائما هذا التغير وهذه الصيرورة، وهذا الصراع بين هذه العناصر، أما جسد هذه المرأة فهو أقرب إلى التجريد؛ هو الحقيقة الكونية التى يسعى إليها الشاعر ويحلم بها، منها يحضر التعادل والتوازن والتناغم، ومعها يخفض الصراع ويتبدد التنافر ويتشتت الضياع، هى حقيقة، لكنها حقيقة مراوغة تحضر وتخاتل وعى الشاعر وإدراكه وحياته وأحلامه، ثم تغيب فيظل دائما فى حالة بحث لاهث عنها، وبحثه عنها غالبا ما يكون

فى أوج قوته خلال الليل، مع عوالم النجوم والأقمار والسموات التى لا تكف عن مشاغلته والنداء عليه بطرائق عديده وغامضة:

أكشف عن سموات أخرى وأودية فى الليل.

سأدعو النهار إلى مائدتى، والنجوم إلى طاولاتى

فى الأركان سأجلس منجرداً،

وأصطاد قمرها الأخضر بالشص

وأنزل إلى البحر.

يتحرك الشاعر دوما من النهار إلى الليل، ومن الليل إلى النهار، والنهار لديه بمتاهاته قد يكون شبيها بالليل، بينما الليل بأقماره وأحلامه وحدائقه قد يكون أقرب إلى النهار، وكثيراً ما يتداخل الليل والنهار معا فى قصائد الديوان بحيث يصبح الزمن واحدا ممتدا بلا انقطاعات ضوئية أو زمنية:

سأنسى ما يسمى بالليل،

وما يعرف بالنهار.

وخلال هذا الزمن السرمدى الأزلى المرتبط بالأبدية والبحث الدائم بين حقيقة ما، عن حلم ما، عن امرأة ما، يركز الشاعر - على نحو خاص - على رمز القمر؛ هذا الجسم الليلى المرتبط دوما بهذه المرأة الحلم المستحيلة الحاضرة فى قصائد هذا الديوان وفى قصائد أخرى عديدة سابقة لهذا الشاعر.

سأنصب خيمتى الوحيدة وأتجرد من متاهة السؤال والجواب

وهأنذا،

أصطاد قمرها الليلى الأخير،

وأعبر إلى هاوياتى.

القمر هو المبدأ الأنثوى للحياة فى مقابل الشمس التى هى المبدأ الذكرى لها والقمر رمز للأم العظيمة (عند يونج وفى الميثولوجيات القديمة)، وهو ملكة السماء، وهو يمثل أيضا الجانب المظلم من الطبيعة (ضوء القمر مشتق من الشمس كما هو معروف).. إنه يمثل الجانب غير المرئى منها، وهو أيضا المرتبط بالتحولات والزمن والمعرفة الباطنية، والجانب اللاعقلانى والحدسى من المعرفة، وهو أيضا كما ذكرنا يرتبط بالزمن وبالتحول، وبمعاناة الاضمحلال والخمول، وبحالة الإنسان ووحدته على الأرض، ويرتبط القمر أيضا بالمد والجزر، والأمطار، والمياه، والفيضانات والمواسم، وحالات مؤقتة من الجنون يسمى صاحبها مصابا بجنون القمر Lunatic.

يحاول الشاعر أن يهرب هنا من جنونه المؤقت الخاص فى وحدته هذه بأن يصطاد قمراً ليليًا حلميا خاصا بامرأة هاربة مراوغة مخاتلة مستحيلة، يحاول أن يقبض على صورتها المستحيلة المتوهمة، والمتذكرة والمتجسدة أحيانا، ويحاول بعد ذلك أن يعبر بها ومعها هاوياته السحيقة الجهنمية التى لا تنتهى.

شمسك الأليفة ستطلع على قمم خيالى المشتعلة

وترتفع على منحدراتى.

فى وحدته الخاصة يحلم الشاعر بحدائق النرجس ويحلم بامرأة هى قمر مضىء، هى قمر قد يتحول إلى شمس، لكنها شمس أليفة تهدئ من حرائق الشاعر واشتعالاته القاسية.. الشاعر مشغول كما قلنا بالليل والنهار، بالهيولى والمادة، بالعناصر الأربعة للحياة، بالشمس والقمر، ومشغول أيضا بذاته، ولديه إحساس كبير باللايقين، وأنه لا إجابات لآلاف من الأسئلة التى يطرحها دوما على نفسه، وأن السؤال غالبا ما يستثير آلاف الأسئلة بدلا من أن يقدم إجابة واحدة مقنعة.

فى محاولاته للإجابة عن بعض هذه الأسئلة، يسلك الشاعر مسالك وسبلا عديدة بحثا عن إجابة واحدة مقنعة، فهل يجدها؟ ونحاول فيما يلى أن نتعرف على بعض هذه المسالك المهلكة:

أولا: التحديق والتحديق المضاد:

الشاعر هنا مولع بالتأمل البصرى للأشياء والتحديق فيها، يتأملها صراحة أو يتأملها خفية، وهو يتأمل المرئى من هذه الأشياء كما يتأمل غير المرئى منها، يتأمل المحسوس والمجرد، الذاتى والغيرى، الليلى والنهارى، تأملا يقترب كثيراً من حالات التلصص أو اختلاس النظر، هى حالة مزدوجة هنا فى هذا الديوان فالشاعر يحدق فى العالم كما يشعر أيضا بأن العالم يحدق فيه ومثلما يراقب هو الحال فإن العالم يراقبه أيضا، حالة من التوجس والتوجس المضاد، ومطاردة هائلة مستمرة لا تنتهى.. ومن الأمثلة الدالة على هذا فى الديوان نأخذ المقاطع التالية على سبيل المثال فقط لا الحصر:

١ - يقول محمد آدم فى قصيدة «دحرجة على عتبات اليقين»:

فقط..،

أقترب من المجاز،

وأطفئ مصابيحى فى الليل والنهار،

وأدع العتمة

تعصف،

أرى اللغة تحت سقف بيتى،

وأتلصص على المعنى،

بحيطة،

وحذر،

أتدحرج على عتبات اليقين

وأسأل:

ماء

هيولاك أيتها المرأة؟

يتحول الشاعر هنا من اللايقين إلى اليقين، يدحرج ذاته ويحركها شيئا فشيئا محاولا الإمساك ولو بخيط رفيع من اليقين، أو الفهم لطبيعة هذه المرأة، أو طبيعة هذه اللغة، اللغة لديه امرأة والمرأة لديه لغة، واللغة لديه مجاز، والمجاز لديه غامض كالمرأة التى هى مجاز أيضا؛ مجاز يحاول أن يدركه أو أن يتفهمه ليلا ونهارا فلا يستطيع، إن أقصى ما يتمناه هنا أن يدرك طبيعة هذه المرأة الأصلية لا شكلها النهائى، إنه يريد أن يدرك سر هذه المادة الأصلية التى جاءت منها، أو سر ذلك العالم الذى جاءت منه، ربما رغبة فى أن يعيد تشكيلها على هواه بطريقة جديدة، إنه لا يستطيع إلا أن يصل إلى عتبة من عتبات اليقين، ولايستطيع أن يتقدم خطوة واحدة نحو قدس الأقداس، إنه يطفئ مصابيح الليل والنهار، ويدع العتمة تعصف به ويرى اللغة تحت سقف بيته، فى عوالمه المتخيلة الليلية الانعزالية هذه، ويحاول أن يقترب من المعنى، ويحاول أن يطرح أسئلة، ولاتجيء له من إجابات سوى أصداء هذه الأسئلة؛ أصداء تحمل معها

التساؤل المضاد المصحوب بالتعجب والدهشة وتستمر التساؤلات ويستمر تحديق الشاعر فى الكون ويستمر تحديق الكون فيه.

اللغة لدى الشاعر تنمو كحيوانات منزلية أليفة يقوم بتربيتها تحت سقف بيته، لكنه لا يستطيع أن ينظر إليها على نحو مباشر؛ فالنظر المباشر يرتبط بالإشارة المباشرة، أما الشعر والإبداع فسيرتبطان بالتلصص، بالمجاز، بالغياب، بالرؤية غير المباشرة، بالالتفاتة العابرة لكنها المتكررة، بالإدراك عن بعد، بالحيطة والحذر، بالشعور بالامتلاك والشعور باللاامتلاك بالتحول من دور المالك والمانح إلى دور المملوك والممنوح، فالشاعر الذى كان متحكما فى اللغة أصبحت اللغة متحكمة فيه وهو تحكم ناجم عن النمو أو الحضور الهائل لهذه اللغة التى أصبحت كوناً وامرأة وحالة لايستطيع الشاعر إزاءها إلا أن يتساءل عن كنهها، وعن سرها غير المكشوف أبدا.

يتطلع الشاعر دائما إلى الكون ويحدق فيه وهو يشعر أحيانا بعبثية هذه المحاولة لكنه لا يستطيع أبدا أن يكف عنها، لايستطيع ذلك رغم إدراكه العميق بأن تحديقا ما مضادا يحدث دائما فى كل مرة يحدق فيها إلى هذا الكون، هو عملية تختلط معها وفيها هواجس ووساوس وأوهام ومخاوف وأفكار وصراعات لاتنتهى.

ويقول فى قصيدة «ديمومة»:

على أى شىء تتشابك الأفكار فى رأسه

وهو يقدر أن يتطلع من النافذة،

فيرى النجوم،

وهى تتسكع فى الشوارع،

وتنحدر إلى الأزقة،

بينما تتطلع إليه فى ارتياب،

وخشية.

ويقول أيضا فى قصيدة «شمس المعدن»:

طالما أنك تحاول أن تتخلص من عفونة المادة ونحاس الرغبة هذه،

لماذا تحدق عبر النافذة إلى الشارع وتفتش عن شىء ما؟

ويقول أيضا فى قصيدة «حقيقة»:

زوجونى بالنهار، إنه

نافذتى الوحيدة.

زوجونى بالليل، إنه

برج مراقبتى.

ويقول أيضا فى قصيدة «قيظ»:

أيتها الغاوية:

دائما، أبص عليك بخشية،

وتنظرين إلىّ

بإشفاق

كما يتساءل فى بعض مقاطع القسم الثانى من الديوان قائلا:

فلماذا تحدق فى الظلمة؟

وعلام يتبعك النهار وهو غارق فى التلصصات؟

فى عالم هذا الشاعر كما قلنا، هناك دائما تطلع ونظر وتأمل بصرى وخيال بصرى وإدراك بصرى وتلصص بصرى، مراقب للنجوم ومراقبة من النجوم، تحديق فى الشارع وتحديق من الشارع، النهار نافذة الشاعر والليل برج مراقبته، وهذا البرج لا ينظر دائما إلى الخارج، بل ينظر إلى الخارج والداخل، هو برج يرى ما فى الظلمة وما فى النور، ما فى الداخل وما فى الخارج، وهو برج مراقبة بوابات الذات، ما يدخل إليها وما يخرج منها، وهو برج يرتبط بالمرور من حالة إلى حالة، ومن فكرة إلى فكرة، وهو، مع النافذة، يشكلان وسائل الشاعر الأساسية فى إدراك العالم الداخلى والعالم الخارجى على حد سواء. النافذة وسيلة للاطلاع على العالم والإطلال عليه، ووسيلة يمكن أن يطل من خلالها علينا أيضا، هى وسيلة كشف وإرادة انكشاف أيضا، والنوافذ وأبراج المراقبة من العلاقات الدالة على تلك العزلة الكبيرة والوحشة الهائلة التى يعانيها الشاعر فى هذا العالم المليء بالفراغ.

النوافذ ذاتها هى أبراج مراقبة، وترتبط هذه النوافذ أيضا بالبيت، كوننا الذى هو كما كان باشلار يقول «كوننا فى العالم، وكوننا الأول، وكوننا الحقيقى بكل ما للكلمة من معنى، وهو أحيانا ما تكون له قيمة القوقعة» (ص٤٦، ٤٧).

ترتبط القواقع بالوحدة والشعور الحاد بالانعزال، وهذا ما نجده فعلا فى معظم قصائد هذا الديوان.

قوقعة العزلة

تنتشر فى معظم قصائد الديوان صور عديدة دالة على هذه الحالة الخاصة من الوحدة الهائلة التى يحس بها الشاعر فى هذا العالم، وهى ليست وحدة حامية للذات وصائنة لها كما كانت وحدة كيركجورد التى يسميها قلعته، وحدة الشاعر هنا ليست وحدة اختيارية، بل وحدة إجبارية، وهى وحدة هشة رغم كل تحصيناتها؛ وحدة تتوق دوما إلى الآخر، وإلى الحلم، وإلى المرأة، وإلى الإبداع، وإلى التحقيق، ولا تكتفى أبد بذاتها، وحدة تحلم بالكثير، وحدة تحلم بمن يفك أسر وحدتها، وحدة هى كوحدة القوقعة التى يخرج الحلزون القاطن بداخلها منها إلى العالم ليطل عليه، ثم يعود إلى أعماقها ثم يخرج، فى حركة دائمة دائبة. . والمفردات الفلسفية والكونية المنتشرة فى الديوان حول الفضاءات والنهايات والهاوية، والكون، والأبدية، كلها مفردات دالة على الوحدة أيضا، وكأنها تنويعة أخرى على ما قاله الشاعر سوبرفيل «اتساع المكان أكثر مما يجب، يشعرنا بالاختناقات أكثر من المكان الأضيق» (باشلار ص ٢٤٤).

ترد صور عديدة فى ديوان «هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضا»، وبدءا من عنوان الديوان كذلك، دالة على هذه الحالة الخاطئة من الوحدة ومن هذه الصور على سبيل المثال لا الحصر: أتبلبط وحيدا على القاع - أرقد وحيدا على جزر المرجان - قطارات الليل الوحيدة - أذهب مع المد والجزر فى وحدة - كان يألف الوحدة ويجامع الريح - وأكون منفردا - أتمدد على حصى الشاطئ وأمسك بصنارات الوحدة - أى عزلة هذه؟ ليس لأيامه من معنى - أتوكأ على سلالم الفراغ - أجلس مهجورا على رمل الشاطئ - ماذا تفعل فى الوحدة إذ ترقب الشمس وهى تراقب القمر حتى مطلع الفجر. أمس، اشتريت لك وردةً من رجل وحيد. غوايتك عزلة وعزلتك غواية - كثيرا ما يمسك قمرا فى فضاء غرفته ويتناول طعام إفطاره وهو جالس إلى الوحدة التى يقاسمها الوحدة وفوق أسرَّة الملل هذه يطارد كآبته - تترك لجسدها

الذى يشع فى الوحدة غياهب السرير والوحشة - وحده يعرف كيف يمسح دمعة الليل - كثيرا ما يلوذ بالعتمة ويترك لفقاقيعه أن تبيض فى الفراغ - ها هو مطر العزلة الأحمر يتسلل إلى شوراع الجسد ومناقصه - كيف أكتب عن ساعات اللغة وأتمكن عن تزاوج الليل والنهار تحت سقف الأبدية؟ عزلتك هذه غريبة علىّ - أقدر أن أستسلم لدقائق العزلة وتفاصيل الغواية - يسحب عزلته - وفيما هو يتجول وحيداً - على سواحلك النهائية. كان يدرك لأول مرة معنى الظلمة الحقيقية - هكذا يجلس النهار وحيداً على عتبات الليل، بينما يحكى عن شيخوخة الزمن هاهى ذى العزلة تعرش على.

مع هذا الإحساس الجاثم الهائل بالوحدة والعزلة تحضر إحساسات خاصة باليأس والقنوط والملل والعبث، ويحاول الشاعر أن يخرج من أسر قوقعة العزلة هذه فيقيم عالماً خاصاً من أحلام يقظته وأحلام نومه؛ عالما تنشأ فيه صداقات ومواعدات ولقاءات وسهرات بينه وبين شخصيات من التراث أمثال النفّرى والحلاج، وابن عربى، ونيتشه، والمعرى والفلاسفة الرواقيين والسهروردى وامرؤ القيس وغيرهم، كما تتم محاولات دائمة مستميتة لاستحضار صورة وتفاصيل وجسد المرأة الحلم المراوغة المستحيلة الحاضرة دائما فى قصائد الديوان، ومع كل هذه المحاولات لبناء عالم متخيل استيهامى خاص لمغالبة الوحدة ومقاومة العزلة وكسر قوقعتها، يظل هناك إحساس جارف أيضا بالعدم والخواء والفراغ وفساد العالم واللامعنى.. هو إحساس تكشف عنه: قصيدته مثل «كتابه» التى يقول فيها:

فقط،

أستمرئ النوم كالقنافذ،

وأضرب على شجر الوحشة بأصابع الفراغ
ولا أسمع إلا صدى الموت.

رمل يتقبقب

وسموات تندلع حرقة، ونجوم..

لا تكاد تسمع،

أو ترى؟!

شباك لا تمسك إلا بنشارة اللغة

وحصى الرغبة،

ولغة،

لا تفضى سوى للفراغ ذاته

إذ ذاك

أعض على الخراب بالنواجذ

وأكتب على جدران الهاوية:

هأنذا هالك.

الوحشة أشجار بأصابع فراغية، والموت حاضر وجاثم، واللغة هاربة، والجسد ملىء بأشواك قنفذية، ومحاولات التحقق عبثية لا تمسك إلا بالنشارة والحصى والفراغ والصمت والخراب. والخواء المطل على الموت والهلاك هو الحقيقة الصارخة.. رموز الشعر والسنارة والشباك التى لا تمسك شيئا حاضرة دوما فى الديوان دلالة العبث واللامعنى، وتحضر عبر الديوان صور عديدة دالة على هذا الشعور بالفوضى الضارية أطنابها فى أعماق العالم والعبث الذى يمسك بأعماق الروح ويزلزلها والخواء الذى تعانيه النفس بينما تنظر إلى داخلها أو إلى خارجها ومن بين هذه الصور على سبيل المثال لا الحصر:

أحيانا أضحك من قهقهة العدم - أتوسل إلى العدم بالعدم - الرؤية وهم - كان يتوكأ على فراغ روحه - هل يقبض على فراغ روحه؟ أنكش الفراغ بزيد الفضة العالق برئتى - سيقبض على الفراغ بما يعرف من تكهنات وقسوة «لماذا أتشبث بالحقيقة هكذا، ويتشبث بك العدم دائما؟جلابيبك ملآنة بالفوضى - لماذا تحدق الهاوية فىّ؟ لماذا أتعلق بالفراغ دائما؟ ها هى الفوضى تحاصر أبعادى - بأصابعى الخمسة هذه أكتب على حصيرة السموات والأرض باطل الأباطيل، الكل باطل وقبض ريح يجلس غريبا على عتبة اليأس، وتحت مشكاوات الفوضى يقرأ صلواته للعدم ويترجل فوق زجاج اللغة الفارغ، فلا يسمع سوى غرغرة الجسد للجسد، وأنين المادة فى الأركان وها هى ذى حقيقته تتآكل.

فى قلب العزلة والوحشة والصمت، صمت اللغة ولغة الصمت، وصمت العالم وعالم الصمت، ومن بين قوقع العدم والخواء «والعادات المكرورة، والفوضى هذه، يحاول الشاعر أن يعطى معنى لعالمه الصغير هذا فى قلب العالم الكبير، يحاول أن يعطيه معنى من خلال النداء؛ النداء على هذه المرأة الحاضرة دوما، أو من خلال أساليب وحيل تتعلق بهذه المرأة أيضا، وترتبط بها:

فى الليل،

وعندما يشرق الظلام بعباءاته الفضفاضة
أناديك،

بأعلى صوتى،

أيتها الحبيبة باللّذات،

صلواتك التى توجهينها

ناحية الرّب

دائما،

تنزل على صحراواتى

المنخفضة

مطراً،

وتفاحاتٍ

(قصيدة: هذا ما يحدث فى الليل دائما)

يحاول الشاعر استحضار هذه المرأة الحبيبة بالنداء، وبالصمت، وبالتذكر، وبالتخيل، وبالتهويم وبالكتابة، وبالنظر وفيما يمكن أن نسميه مطاردة الحبيبة، إنه هنا يتابعها ويطاردها ويحاصرها بكافة الوسائل الممكنة، وفى كل مرة يظن أنه سيطر عليها وامتلكها يكتشف أن ما حدث هو أنها هى التى سيطرت عليه وامتلكته، وأن حضورها غياب وغيابها حضور، وحضورها مؤقت وغيابها دائم، وهى دوما تراوغه وتخايله مراوغة، مخايلة دائمة لا تنتهى وهو يطاردها دوما ويحاول أن يمسك بها ويتأملها ويوقف مراوغاتها وهروبها لكنها زئبقية تفرضه بشكل دائم لاتنتهى.

تحضر المرأة الحبيبة الحلم أحيانا كجسد وأحيانا كذكرى أو حلم، وأحيانا كلغة، وأحيانا كأمنية وأمل وسراب لاتنتهى:

صحراواتك الشاسعة أيتها المرأة ليست إلا
صورة الروح

الغبارُ،

شكلُ الآل، والسرابِ

طائرُ الليلِ

عواءاتُ الرمل،

والريح

الطلّ،

عينُ الشمس إذ تنحرقُ فى اللاشىء،

متاهةُ القمر الأزرق

وقت اللاجدوى

ظهيرة العدم،

هسهسة اللذة

وانفطار الجسد

على نقا الجسد،

....

إذ،

أطؤك أيتها الظهيرة العقية

أشعر بفتنتى

وربما أصرخ:

هذا هو اليقين ذاته.

الصحراء الشاسعة رمز للفراغ، والخراب، والإقفار، والهجران، واليأس، والموت، لكنها أيضا رمز للتأمل والهدوء واكتشاف الكنوز المطمورة فى رمالها. واللغة هى أحد الكنوز التى حاول الشاعر أن يكتشفها ومن خلال اكتشافه له حاول أن يعيد اكتشاف المرأة التى تعلق بحبها قلبه وتولّه:

طائر اللغة:

تحضر الصور الخاصة بالطبيعة (الليل والنهار والشمس والقمر، الريح والماء والصحراء.. إلخ)، والصور الخاصة باللغة (طائر اللغة - لغة الماء... إلخ)، والصور الخاصة بالجسد (سنديانة الجسد - شجرة اللذة - حدائق البطن - خرائط السرة - ..إلخ)، والصور الخاصة بالنوم والأحلام (أرائك النوم الفضفاضة - أطلق فراشاتى الليلية - عبء الليل.. إلخ) تحضر جميعها معا لتصور تلك الحالة السائدة والمهيمنة على معظم قصائد الديوان، والتى تصور هاجسا إيروتيكيا وتهويميا مسيطرا على الشاعر لإدراك العالم من خلال المرأة وإدراك المرأة من خلال العالم، المرأة الحلم المحبوبة هذه تصبح مركز الكون، فيها ينطوى العلم الأكبر، وأمامها يصبح الشاعر جرما صغيرا، وتصبح لغته الخاصة وأدواته الخاصة فى الكتابة والإبداع متموضعة ومتجسدة بواسطة هذه المرأة ومن خلالها:

سأقبض على الجسد،

بصنارة الروح،

وأدع الشمس فى رحم المحارات،

وأتوكأ على حقيقة الاسم والمسمى،

وأعرف من اللغة ما يقربنى إليك،

فلا أبتعد عنك إلا بمقدار، ولا أقترب منك

إلا بمقدار،

وما بين حقيقة القرب وحقيقة البعد

أنت

أنت

حقيقة ما يسمى،

وما لايسمى

ويقول أيضا:

لى

أن أقول أنت هاويتى

لك لغة الماء،

وكلام الرمز،

والفوضى،

لك حيوية الجسد،

وشجرة اللذة.

اللغة بما تحتويه من أسماء وكلمات وحروف، وسيلة من أهم وسائل البناء والتشكيل والإبداع، والكلمات أصوات مقدسة؛ أصوات تقرّب هذه المرأة الأسطورية وتبعدها، الكلمة هى عقل كلى، الكلمة هى العنصر الأول فى عملية التحقيق والإنجاز والإبداع والخلق، والكلام له قوته الإبداعيه، والمرأة التى لم يستطع الشاعر الاقتراب منها فى الواقع أو استطاع ذلك من قبل، لكنه غير قادر على ذلك الآن، يحاول أن يستحضرها مرة أخرى من خلال اللغة ومن خلال فعل الإبداع، اللغة هنا تعويذة سحرية تحضر الغائب وتشكل غير المتشكل، وتحقق غير المتحقق وهذا الاستحضار يقينا ليس شيئا هينا أو يسيرا دائما:

إذن

اخرجى أيتها المرأة من تحت سقيف المعرفة

وصدأ المجازات

وغيابات الرؤية

واكشفى عنك غطاءك

هل..

مداراتك أبعدها مدى من مدارات الضحى

والليل؟

هل أنت وهم الحقيقة

أم حقيقة الوهم؟

امرأة ملتبسة غامضة غارقه فى ثنايا المراوغ، وموغلة فى طيات الهارب دوما من اليقين، هل هى وهم الحقيقة أم حقيقة الوهم؟! إنها فيما هى فى منزلة بين المنزلتين، فى جانب منها هى حقيقة إدراكية جسدية متعينة موجودة أو كانت موجودة، وفى جانب منها أيضا هى وهم، لأنها ليست موجودة الآن على مستوى الإدراك واليقين، بل على مستوى الحلم والتخيل والتهويم والتملى والتذكر، إنها موجودة فى قاعات المجاز اكثر من وجودها بين أصابع الواقع، وهى فى كل حالاتها وهم جميل وجمال وهمى لا ينى يشاغل الشاعر دوما بينما هو غارق فى أحلام يقظته وفى عزلته الشعرية الخاصة الباطنية، والعزلة والأحلام هنا ليست دائما موجودة فى حقل المسرة، فالشقاء، والوحدة حاضران دائما، كذلك تحضر حالات الصمت والعجز والتواطؤ والخواء، لكن القلب يظل دوما متمسكا بما يعرف أو يظن أنه الحقيقة، يقول الشاعر فى إحدى قصائد الديوان:

«أحيانا يعجز الكلام، وتتواطأ اللغة، أما القلب فيمحو ما يشاء ويثبت، ما يعرف أنه الحقيقة.

وتظل ذات الشاعر فى علاقتها بهذه المرأة متراوحة بين الكتابة والقراءة وبين الذاكرة والنسيان (أكتبك لأنسى أما حين أقرؤك أعرف أنك منتهى الطلب)».

تتحول المرأة إلى قصيدة، وتتحول القصيدة إلى امرأة وتصبح أفعال القراءة والكتابة أفعالا صالحة للتعامل مع المرأة أيضا، كما تتداخل رموز القراءة والكتابة برموز الحب والجنس.

وترد- خاصة فى قصائد القسم الثانى من الديوان - صور كثيرة تربط بين المرأة

والكتابة (أو اللغة): ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

كلماتى جوهر اللغة ذاتها وكلماتى تراب المعنى - أريد أن أقبض عليك بالقلم - من على شفتيك المطعمتين بالزمردات واللؤلؤ. تتفرغ الحروف الكلمات، أما المعانى فتسيل من خلال عينيك - هل بحارك من ندى الليل؟ هل حقيقتك من أبجدية اللغة والحروف؟ كيف أكتبك على حرير اللغة، وليس لدى من اللغة غيرك، وها أنذا أقف أمام تعاليمك كالجاهل. ها هى الحروف تكلمك، والأنهار - كلها تجرى من خلال أصابعك وتنبع من تحت قدميك - أكتبك فتنجرح يدى. أقرؤك فأصاب بالعمى وكتابتك خيانة للغة ذاتها. وقراءتك تحتاج للأبدية. أما عن الرؤية فحدث ولا حرج.

وهكذا، فنحن أمام هالة كونية امتزج فيها فعل الخلق بفعل الإبداع بفعل الكتابة بالفعل الجنسى، إنها حالة الخروج من الكمون والتجلى ومحاولة التحقيق، وهى حالة ترتبط بهذه الكتابة وبهذا الكاتب، هذا الشاعر الذى يحاول أن يبحث عن صورته الخاصة، كتابته الخاصة، امرأة خاصة وسط عدد كبير من النساء المتشابهات، المرأة رمز للتوالد والتكاثر والإنجاز والخلود كذلك الكتابة رمز للتحقق والإنجاز والاستمرار والخلود.

ترتبط المرأة برمزية الأم العظيمة، بالمبدأ الأنثوى الذى يرمز إلى القمر، والأرض والمياه، والقوى الغريزية الأنثوية الانفعالية والعاطفية فى مقابل القوى الذكرية التى تركز على النظام والعقل، الكتابة التى يسعى إليها الشاعر ويتمناها إلى حد كبير كتابة تتعلق بالانفعالات والعواطف الإنسانية الحارة والعميقة والمفتقدة وأيضا الكتابة الشعرية الحارة والعميقة والمفتقدة، والتكرار الذى يبدو أحيانا فى بعض قصائد وبعض مقاطع الديوان قد يكون نتيجة لهذه الحاجة الغلابة التى سيطرت على هذا النزوع الشعرى الخاص الظاهر فى الديوان نحو كل ما هو حميم وخاص ومفتقد، امرأة حميمة أو قصيدة حميمة ومن ثم كانت هذه المحاولات المتكررة لاستكشاف وإعادة استكشاف هذا العالم الخاص الحميم.

صورة المرأة، الكتابة، والكتابة/ المرأة فى هذا الديوان ليست صورة سلبية أو مستقبلية أو قابعة فى الظل أو مستسلمة أو منتهكة بل هى صورة امرأة وكتابة إيجابية وفعالة وخارجة إلى النور ومسيطرة وقائمة بالانتهاك أيضا فارضة لشروطها ومحققة لذاتها، وذات الشاعر الحائرة بين المرأة والكتابة كانت هى المعبر أو الجسر أو الواسطة التى مزجت بين هذين المكونين فى بوتقة أو تركيبة فريدة واحدة. ذات الشاعر المنعزلة المتوحدة الوحيدة وجدت أن الطريقتين الأساسيتين للخروج من هذه العزلة هى المرأة والكتابة، امرأة تكون متدفقة متوهجة كالكتابة المتدفقة المتوهجة، وكتابة تكون مثل هذه المرأة أو تحاول أن تقترب منها، رغم وعى هذه الذات بأن النجاح فى هذا الاقتراب هو نجاح عابر ومؤقت وطيار ويحتاج دوما إلى المحاولة وإعادة المحاولة من جديد وبشكل لاينتهى أبدا، مثلما نحلم ونحاول أن نستعيد الحلم فيروغ منك يختفى، وننام ونصحو ونحاول أن نستعيده، وهكذا.

خاتمة:

كان لابد للشاعر أن يتأمل ذاته فى وحدته ويدرك علاقة هذه الذات بموضوعها، بهدفها، بكتابتها، بالمرأة التى يحلم بها، وقد قام بطقوس مرور عديدة بين الأرض والسماء، بين العزلة والتواصل بين البؤس والرجاء، بين الصمت والكلام، بين الفقدان والوجدان، بين المستوى الخاص بفقدان اليقين، والمستوى الخاص بالإدراك الخاص ليقين ما.

خلال هذا العبور الخاص وخلال طقوس العبور المتكررة هذه، وخلال هذا التحول الخاص من حالة إلى أخرى، تناص الشاعر مع شعراء قدامى وشعراء محدثين (امرؤ القيس - المعلقات - صلاح عبدالصبور)، ومع نصوص من العهد القديم (نشيد الأنشاد خاصة) ومن القرآن الكريم، مع أسماء لفلاسفة ومتصوفة (الغزالى - النفرى - الحلاج - السهروردى - نيتشه) ومع باحثين ونقاد وعرب كذلك (الثعالبى مثلا) كما زخر الديوان بالمصطلحات الفلسفية القديمة والحديثة (الماء - الهواء - التراب - النار - العدم - الهيولى - المادة - الحياة - الموت... إلخ) وأحيانا ما كانت الفلسفة مع الديوان ولصالحه فعمقت الرؤية وأحيانا ما كانت ضد بعض القصائد حين كان الهم البادى لدى الشاعر هو التفلسف، على الأقل على المستوى الظاهرى (كما فى قصيدة «نقطة الدائرة» مثلا).

الليل هو زمان الشاعر الأثير، والبيت هو المكان الذى يطل منه على العالم وبداخله يقرأ ويكتب وينام ويحلم ويتخيل الأشكال الخاصة للمرأة والكتابة، والأماكن الأخرى حاضرة لكن من خلال هذا المكان الأثير. البيت كما يقول باشلار هو واحد من أهم العوامل التى تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هو أحلام اليقظة. ويمنح الماضى والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل، أو تتعارض، وفى أحيان تنشط بعضها بعضا «جماليات المكان» (ص٤٤).

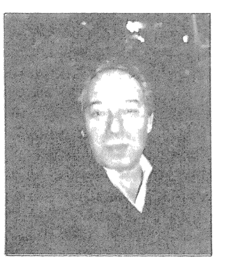
البيت فى هذا الديوان كما قلنا قد لايكون قاصرا على تلك المساحة التى تحيط بها الجدران والنوافذ، وتوجد فيها الغرف والأثاث، العالم قد يكون هو بيت الشاعر وقد تكون ذاكرته هى بيته وقد تكون قصيدته هى بيته وقد تكون المرأة التى يتعلق بها هى بيته وقد تكون أحلامه هى بيته، وقد يكون البيت المرتبط بالحماية والهدوء والطمأنينة وهو كل ما سبق معا، وقد يكون البيت موجودا مدركا عيانيا، وقد يكون غائبا، ومن ثم يتم التفكير فيه، وتذكره والحلم به والتمنى له على نحو متكرر، وشاعرية أحلام اليقظة الخاصة بالبيت فى هذا الديوان المتميز هى من النوع الأخير، فالبيت الذى تحلم به هذه الشاعرية أو هذه الشعرية، والمرأة التى تتمناها، والقصيدة التى ترغو إليها كلها كامنة هناك فى أفق الغياب، وما حدث هنا هو محاولة جادة وحميمة وناجحة للوصول إلى ذلك الغائب وتأمله وتمثله والتعبير عنه مستمر بشكل إبداعى حميم ■

هوامش:

١ - محمد آدم: هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضا، طبعة محدودة على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٩٥.

٢ - جاستون باشلار: جماليات المكان (ترجمة غالب هلسا)، بغداد: كتاب الأقلام ١٩٨٠.

3 - J. C. Cooper - An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. London, Thamers & Hudson, 1987.



السيد من حقل السبانخ لصبرى موسى

عبد الوهاب المسيرى

قد أصبح الاستنساخ أحد الموضوعات الأساسية التى تتناولها الصحف والمجلات ووكالات الأنباء، وما لم يدركه الكثيرون أن قضية الاستنساخ هى فى الواقع جزء من قضية العلم المنفصل عن القيمة، وتعبير عما يسمى «اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية».

وقد تناول الروائى المصرى صبرى موسى هذه القضايا فى روايته «السيد من حقل السبانخ»، وهى رواية من نمط الخيال العلمى، تقدم رؤية مستقبلية للعالم بعد أن يحقق العلم انتصاره الكامل على الطبيعة، وبعد أن يتحكم فى قوانين الضرورة وينجح فى إشباع كل احتياجات الإنسان. لقد «تحقق كل شىء» من خلال الثورة الأتومونية العلمية التى وصلت بالإنسان العلمية إلى «عصر العسل»، وأسس الإنسان مدينته الفاضلة، وفى تصورنا أنها لا تختلف كثيراً عن يوتوبيا كامبانيلا وفرانسيس بيكون، مع فارق طفيف وهو أن يوتوبيا فرانسيس بيكون، على سبيل المثال، كتبت فى بداية المشروع العلمى، حينما كان الإنسان يحلم بالتحكم فى كل شىء، أما رواية «السيد من حقل السبانخ» فقد كتبت فى نهاية القرن العشرين (١٩٨٧)، حينما اكتشف الإنسان أن الحلم قد تحقق وأنه فى واقع الأمر كابوس، ولذا فرواية «السيد من حقل السبانخ» لا تبشر وإنما تحذر وتنذر وتقدم تعريفاً للنموذج العقلانى (المادى) بعد أن تحقق، وتكشف لنا ما سيحدث للإنسان فى حضارة أسست على العلم وحسب وكذا على الرؤية العقلانية المادية وحسب. ويبدو أن الرواية تذهب إلى أن ما يحدث مع تزايد انتصارات العلم وهيمنته، هو تزايد معدلات نزع القداسة عن الإنسان والطبيعة وإزاحة الإنسان من المركز ورؤيته فى إطار المرجعية الطبيعية المادية الكامنة حتى يصبح شيئاً بين الأشياء لا يتجاوز قوانين الطبيعة/ المادة، أى أنه يتم تفكيك الإنسان ورده إلى ما هو دونه، أى المستوى الطبيعى / المادى.

وبطل الرواية يسمى «هومو» أى «إنسان»، وقد سمى «السيد من حقل السبانخ» لأنه يعمل فى حقل السبانخ الموحد (كل شىء فى هذا العالم الواحدى موحد، فهو عالم لا توجد فيه أى قوة متجاوزة للمادة) . وقد حقق هذا العالم ما حققه من إنجازات لا من خلال تجاوز المادة وإنما من خلال اتباع الاتجاه الطبيعى

الذى تسير فيه المادة المتطورة والحياة المتطورة أيضاً، وهى الانتقال من البسيط إلى المركب، من مراتب تنظيم دنيا عفوية، إلى مستويات أعلى فأعلى من التنوع والتخصص، وإلى استخدام متزايد للآلات والعلم والتكنولوجيا إلى أن ينتهى الأمر بأن يتم التحكم فى كل شىء، فمسيرة تلك القرون من الاستخدام الحضارى للإلكترونيات وتطوراتها أدت إلى القضاء على جميع الميكروبات، وأسباب الحروب السخيفة، وأمكن تنظيم كل شىء، وأصبح الإنسان حراً بكل ما تحمله تلك الكلمة من معان متسعة بما فى ذلك عمليات الوفاة والولادة.

وهذا هو الوهم العام وراء كل اليوتوبيات التكنولوجية التكنوقراطية: أن الإنسان من خلال التحكم العلمى التكنولوجى الكامل سيصل إلى الحرية الكاملة، ولكن الإنسان يكتشف تدريجيًا أن النموذج الكامن والمثل الأعلى وراء عملية التنظيم العلمى حسب القاعدة العامة والاتجاه الطبيعى، هو مجتمعات النحل والنمل الأبيض التى وصلت إلى حالة عالية من النظام والتى حققت بقاءها المستمر عن طريق إخلاصها الفطرى للقانون الطبيعى، فهو عالم رشيد تماماً يسرى عليه ما يسرى على العالم من قوانين الطبيعة (ص١١٣)* ، كل لحظاته خاضعة للبرمجة (ص١٢)، كل شىء تم التحكم فيه بعناية فائقة، بحيث أصبح يسوده نظام عام هو تجسيد للقاعدة العامة والاتجاه الطبيعى، القوة الدافعة الحية فيه هى الآلة، فالإنسان يعيش عالة على الآلات التى تغذى نفسها بالمعلومات، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها وتضع لذاتها برامج العمل، وتجدد وتطور فى هذه البرامج أيضاً حسب النتائج التى تتوصل إليها. بل إن هذه الآلات قد أصبحت تخترع بعضها بعضاً، فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل، دون تدخل من البشر! لقد اخترع الإنسان الآلة التى تفوقه قدرة، وكانت هذه الآلة فى بداية الأمر تحاكى للعقل البشرى، ولكن عبر مسيرة الإنسان التكنولوجية السريعة، كفت تلك الآلة عن الانحناء منذ زمان طويل! إذ أصبحت الآلات عاقلة، لها قدرتها على الاختراع ووضع التصميمات واختزال الخبرات السابقة، بل إن عملية تقليد الشعور تجرى فى هذه الآلات منذ أزمنة طويلة، وعلى نطاق يتسع بشكل مرعب، دون أن يعترض أحد، وأبسط مثال على ذلك، أجهزة التدفئة التى تقوم تلقائياً بتعديل الحرارة كلما شعر الإنسان بالحاجة إلى ذلك، بل إن كثيراً من هذه الآلات [فى هذه اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية] تشعر بالملل، وتمتنع عن الإصغاء، بل وترسل بصورة أتوماتيكية رسائل احتجاج إلى منطقة البث المركزى، إذا وصلتها معلومات متكررة أو خاطئة، فالعقول الإلكترونية الحديثة تقوم بكثير من الوظائف التى كانت من اختصاص الدماغ الإنسانى، كالإدراك وتصحيح الخطأ ذاتياً، والتكيف، والتعليم، والاستدلال.

فى هذا العالم ينكمش الإنسان ويضمر من خلال عمليات التطور والتطوير، إلى أن يتم التوصل إلى بشر عقلانيين بالكامل (ص١٥٢)، وحسب رؤية الرواية - موضع الدراسة - يتسم الإنسان العقلانى المادى بما يلى:

١- جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ؛ خطأ يجب معالجته وليس معاقبته، بل إنه حتى هذا الخطأ فهو نادراً ما يحدث، لأن النظام قد أحكم إدراته لكل شىء!

٢ - الإنسان لا إرادة له ولا باطن، فمع اختفاء الشر والسيطرة على الإنسان من الداخل والخارج، اختفى عالم الإنسان الداخلى، وانتفت بذلك إرادته، فحينما يتم استجواب شخص ما، فإنه لا يطلب منه أن ينطق بالإجابة عن الأسئلة، لأن الذبذبات التى تصدر عن حرارته الجسدية فور انفعاله بالأسئلة سوف يتم نقلها عن طريق عديد من الأجهزة الإلكترونية المركبة فى المقعد الذى يجلس عليه وفى الأرض وفى الجدران، بل وفى سقف الغرفة نفسها، وحينما تنشأ مشكلة نفسية أو فكرية فإنه يتم علاجها كيميائياً عن طريق حقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور لديهم، بحيث تعود لهم جميعاً السيطرة العاقلة على أنفسهم! وفى مثل هذا الإطار لم يعد النظام فى حاجة إلى نوع من المراقبة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم، وانتهت فكرة العقاب.

٣ - أصبح الإنسان عقلا محضاً، إذ سيطر الإنسان العقلانى المادى على جسده سيطرة تامة، لا مجال فيها للعواطف (ص١٨٢) وأصبحت كثير من غرائزه لا أهمية لها فى تلك المرحلة [المتقدمة] من تطوره.

٤ - أصبح الإنسان ليس له أى حدود فردية متعينة، فهو جزء لا يتجزأ من النظام القائم (نتاج عملية التطور فى نطاق القاعدة الطبيعية المادية العامة فى إطار الاتجاه الطبيعى) بعد أن نجح هذا النظام فى أن يجعل عقول الأشخاص تعمل بغير إرادة من أصحابها، وأن تتفاهم هذه العقول وهى مستقلة عن ردود أفعال أصحابها (ص١٦٨)، أى أن الإنسان أصبح كائناً اجتماعياً كاملا (كما يريد النظام) (ص١٨٢) الفرد للمجموعة، والجزء فى خدمة الكل.

٥ - ظهرت نخبة علمية تدير هذه المدينة التكنولوجية التكنوقراطية الفاضلة، وتتحكم فى كل صغيرة وكبيرة، أما غالبية الناس ممن لايشغلون المراكز القيادية، فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء والمهارة الخالية من العاطفة؛ مهارة الأداء الغريزى (أى أنهم يشبهون الإنسان الطبيعى تمامًا) وكما هو الحال فى المجتمعات الحديثة وفى عالم النحل والنمل فهم ينقسمون إلى سوبرمن Supermen وسبمن Submen، إلى ما فوق البشر وما دون البشر. كل هذا يعنى أنه تم تشيىء الإنسان تمامًا ونزع القداسة عنه (وينبغى ملاحظة أن السوبرمن ليسوا أحراراً بالمعنى الإنسانى، فهم أيضاً يتبعون القانون العام، ولكنهم أكثر إدراكاً).

٦ - أصبح الإنسان فى نهاية متتالية التطور هذه آلة حسنة الصنع، متحركة مبتسمة (ص١٣٨) يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة كقطعة خشب متساوية مع غبار مائى دونما إرادة (ص١١٥) (فهو شىء بين الأشياء).

وتتضح الصورة تمامًا حينما نعرف طبيعة إله هذا العالم؛ القوة التى تتحكم فيه : «عقل إلكترونى شامل يعرف كل شىء، ويستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة (ص ١٨٥)، أى أنه عصر التحديث المادى والتقدم التكنولوجى الذى مات فيه الإله، إذ حل محله عقل إلكترونى، كما مات فيه الإنسان إذ حل محله آلة حسنة الصنع، وماتت فيه الطبيعة وأصبحت مادة ميتة خاملة.

هذه الرؤية المظلمة للكون (للإله والطبيعة والإنسان) في رواية «السيد من حقل السبانخ» تعبّر عن نفسها في أشكال التنظيم الاجتماعي. تخبرنا الرواية أن النظام توصل إلى نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكنى والتعليم والفن والكماليات الوفيرة وأمكن تنظيم عمليات الوفاة والولادة والتعليم، فهو نظام شيوعي حق، ألغى الملكية الفردية كطريقة من طرق التحكم الكامل والترشيد المادي الشامل، وتمتد عملية الترشيد لتصل إلى المؤسسات الإنسانية كلها: الحب والزواج والولادة، ليتم تفكيك الوظائف المختلفة وفصلها بعضها عن البعض حتى يمكن تحسين الأداء ويزداد التحكم، ويتضح هذا تمامًا في فصل الجنس عن الإنجاب وعن تربية الأطفال، ففي المجتمعات «المتخلفة» عادة ما يضاجع الرجل زوجته في إطار إنساني من المودة والطمأنينة وينجبان أطفالا ويقومان على تنشئتهم، أما في عالم «السيد من حقل السبانخ» فالأمر جد مختلف. ولنبدأ بالحب: يكتشف هذا المجتمع المنضبط أن الحب يعبّر عن عواطف فردية باطنية غير مضبوطة لايمكن قياسها أو التحكم فيها، لأن الحب ينتمي إلى عالم الباطن (والغيب) المتخلف، الذي لايمكن التحكم فيه، أما الجنس فينتمي إلى عالم الظاهر الكمي، ولحل مشكلة الحب وحتى يتحول إلى جنس يمكن التحكم فيه، أسس النظام ما يسمى «صالون الحب»، أي «صالون الجنس»، وأحيانًا يدعى «صالون الحب الحر»، أي «الجنس الحر»، وفي هذه الصالونات يتحول الحب إلى جنس والجنس إلى رياضة جنسية، فالمتعة متعة مادية محضة تأخذ شكل رياضة جنسية متقدمة (تحل محل الممارسات التقليدية المتخلفة) وتقوم بتصريف الكهرباء الاحتكاكية أو الساكنة المخزونة في العضلات، وهذا لا يؤدي إلى أية متعة وإنما يقوم بعملية تصفية للذهن والحواس (ص١٧٢)، وبعد ممارسة هذه الرياضة لا يعود الإنسان يشعر بعدها بأية حاجة للحب (ومع هذا بوسع أحد أعضاء هذه المدينة الفاضلة من الذكور أن يساعد إحدى الإناث على ممارسة هذه الرياضة والعكس صحيح) (ص٦٨).

ولكن يلاحظ النظام أن هذا الجنس المادي المحايد الرياضي - الذي يفرغ الشحن الكهربائية ولا يحقق متعة أو طمأنينة لايكفي، ولذا فإنهم يعودون إلى «المركيز دي صاد» الذي شعر هو الآخر بالسأم من الممارسات الجنسية المستمرة فبحث عن وسائل جنسية للإثارة أكثر عنفًا وتطرفًا (ص١٧٠)، ولذا شجع النظام مرتادي صالونات الجنس الحر على القيام ببعض الأفعال العنيفة والمؤلمة أحيانًا والتي يقومون بها في تلك الرياضات الجنسية، فهي تعويض طبيعي عن الحرمان من الألم، بعد أن حقق النظام للبشر أمنًا دائمًا وكفل لهم الحماية الكاملة من الآلام القديمة كلها. إن هذه الجرعات الصغيرة من الألم والتي يحصل عليها رواد صالونات الحب الحر، خلال الأفعال الجنسية الحرة التي كانت تعتبر في الزمن القديم شاذة ومكروهة، تبين أنها تؤثر على عملية تصريف الكهرباء الساكنة هذه (وهذه مفارقة تظهر في المجتمعات العلمانية الحديثة، إن التحكم الكامل [دولة الرفاة] يؤدي إلى فقدان السيطرة [تزايد معدلات الانتحار]).

وهكذا تحرر الجنس من الإبهام ومشاعر اللذة والطمأنينة والحب وأصبح نشاطًا ماديًا يمكن التحكم في مقدار اللذة والألم المسموح بهما، ويمكن مراقبته مراقبة التيار الكهربائي الذي يسري في السلك أو في الجمادات. وتحرر الجنس أيضًا من الزواج والأسرة باعتبار أن المؤسسة الزوجية انتهت بالفعل «انتهى دورها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي منذ قرون عدة» (ص١٥٨) ومع ذلك تم «الاحتفاظ باللافتة تعلق على منزل كل اثنين يعيشان معًا، وتم الاحتفاظ بالإطار الشكلي لتحقيق الرفقة»، ولكن لجان التحقيقات الآلية قد تبينت أنه في عش تلك الرفقة التي لا يزال النظام يسمح بها، تولد كل مشاعر التخلف والارتداد التي تطرأ على المجتمع بين الحين والحين، حيث لوحظ على جميع الذين اعترتهم حالات التوقف أو الانقطاع عن تيار الحياة المرسوم، أنهم لايترددون على صالونات الحب الحر ويرتبطون عاطفيًا بالأشياء، مما يعني وجود الميل للامتلاك؛ أي أنهم يمارسون الإحساس بالحب وليس الرغبة الجنسية الكهربائية!

كما توصلت اللجان الصحية الفرعية إلى أن الزواج يخلق في كثير من الأحيان، مناخًا خصبًا للمشاعر الفردية، حيث يخلق تكرار المعايشة نوعًا من استقطاب الشعور تجاه شخص واحد، وبإلغاء هذا الزواج، فإن الشعور الفردي سوف يتحول تلقائيًا إلى مجاله الطبيعي تجاه المجموعة البشرية بأجمعها، بحيث يصبح الإنسان حيوانًا اجتماعيًا كاملا لا باطن له، يمكن وضعه بسهولة في تيار السيولة الشاملة.

تحرر النشاط الكهربائي المسمى بالحب من الزواج ومن الأحاسيس الفردية والرغبة في الطمأنينة وانفصل حتى عن الولادة، إذ اكتشف أهل هذه المدينة الفاضلة أنه لابد من تحرير المرأة تمامًا من عملية الولادة والأمومة، ولذا توقف أهل اليوتوبيا عن استعمال الرحم الإنساني التقليدي «ذلك العضو السريع العطب»، في إنجاب الأطفال، وأوكل الأمر إلى الأنابيب، فهي عملية أكثر كفاءة، كما أن المرأة تتحرر بذلك من الشعور بمعجزة الخلق هذه، فهي باستطاعتها متابعة نمو الجنين داخل أنابيب معامل الولادة، لحظة بلحظة، ويمكنها مشاهدة ولادته وإخراجه من الرحم الصناعي الشفاف، إلى الحاضنة الآلية، وفي تلك الحالة فإنها سوف تدرك معجزة الخلق على حقيقتها فعلا، إدراكًا عقليًا، فهي عملية بيولوجية مادية محضة، لاقداسة لها ولا أسرار فيها، تجعل الإنسان يدرك أنه لايختلف عن أي كائن آخر، فالإنسان يبدأ حياته كخلية واحدة تعيش وتنمو في سائل ملحي، بكيفية هي تكرار لرحلة التطور التي قطعها أسلافه خلال ألف مليون سنة.

وقد نجح النظام تمامًا في إقناع الناس بموقفه من الجنس والولادة حتى إن معامل الولادة تحتوي في مخازنها على مئات الملايين من خلايا الإخصاب المأخوذة من المواطنين الذكور، ومئات الآلاف من البويضات المستعدة للتخصيب، والمأخوذة من المواطنات الإناث، وكل خلية أو بويضة تحمل رقم صاحبها أو صاحبتها، ويتم تخصيبها في تلك المعامل حسب المواعيد التي تقررها لجنة ترتيب المجتمع لإنجاب الأفراد.

أما هؤلاء الذين يشعرون باللهفة للإنجاب فيمكنهم زيارة جنينهم لمتابعة نموه في أنابيب معامل الولادة، بل إن عددًا كبيرًا من

المواطنين يمضون إجازتهم الأسبوعية هناك بالقرب من مواليدهم، ولكن مع هذا تبين أن هذا التعلق العاطفي متخلف وضار، فهو يخلق حالة من القلق، لأن الانفصال عن الطفل أمر حتمي بحكم النظام السائد لتنشئة الأطفال في حضانات الدولة ومدارسها، ولهذا فمن الأفضل أن يتم هذا الانفصال مبكراً عند تسليم النطفة أو البويضة، لمنع أي ارتدادات نفسية لدى المواطنين، فالشعور تجاه الابن المجهول هذا، سوف يتحول تلقائياً تجاه كل الأبناء في المجتمع البشري، وبهذا يتم القضاء نهائياً على أخطر البذور التي تثمر المشاعر الفردية، ويصبح الإنسان اجتماعياً مائة في المائة. كل هذا يعني تحرر المرأة من عملية الولادة التي كانت تكبلها بالقيود العاطفية والمعنوية، ويستمر التحرر في درجات أعلى فيتحرر الرجل والمرأة من عمليات الأبوة والأمومة إذ يصبح الأولاد ملكاً للنظام، والخطوة الأخيرة في تحرير الإنسان هي إلغاء المساكن.

والإنسان المعاصر يمضي جانباً من وقته في العمل، وجانباً آخر في أماكن الرحلات المختلفة ومحلات المتعة الثقافية والترفيهية العديدة وملاهي المناقشات، كما أنه يحصل على اللذة في صالونات الحب الحر، وأنديته المنتشرة، ووجود مسكن مخصص له، يحتم عليه العودة من كل هذه الأماكن إلى هذا المسكن في النهاية مع أن كل ما سيفعله في هذا المسكن، هو النوم فقط! ولذا اقترح النظام إلغاء المساكن وأن تستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية، حيث يستطيع الإنسان المعاصر أن يمضي ليلته في أقرب فندق للمكان الذي يكون فيه ويستبدل هناك كل ما يشاء من ملابس وأدوات وأشياء، إنه بذلك يصبح أكثر حرية، وفي الوقت نفسه يتخلص تماماً من عادة التعلق بالأشياء والأماكن ومن كل غرائز الامتلاك الفردي المتبقية فيه، ويدرب نفسه على التجرد، فيصبح كما أوصت الديانات القديمة، قريباً في أخلاقه من الرعاة والقديسين، ولكنه قديس مادي طبيعي.

والرؤية المادية لا تنصرف إلى الحب والجنس والزواج والأمومة والتربية بل تمتد لتشمل الموت أيضاً، فسكان هذه اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية لا يدفنون موتاهم وإنما يلقون بهم في الفضاء. وربما ابتكر هذه الطريقة وشجع عليها، بعض علماء الإسكان في عصر مضى حفاظاً على مساحات الأرض التي كانت تهدر في بناء مقابر تسكنها الديدان بعد أن تبلى رفات سكانها! إنهم الآن يصهرون الرفات ويبخرونها في المباخر العامة، حيث تتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم جداً يحتفظ الأهل بها ضمن ذكرياتهم، في زجاجات صغيرة، تؤكد المعنى الواقعي والعلمي الذي يؤمن به هذا العصر ويقيس به حقيقة الإنسان! فالإنسان هو مادة محضة، لم ينفخ فيها إله من روحه ، ولذا لا مانع من تحويله مرة أخرى إلى مادة.

وإذا كان إله هذا العالم هو عقل إلكتروني وإنسانه شبه آلة، فإن الكهرباء تصبح هي أنفاس الإله التي تسري في العالم (الإنسان والمادة) وتمنحها الحياة، وبالفعل نجد أنه يتم التحكم في سلوك أهل هذه المدينة العلمية المادية الفاضلة عن طريق قطع الكهرباء «ينقطع النور مرة ويضيء إيذاناً بموعد النوم... ثم ينقطع نهائياً بعدها بخمس دقائق فينام [الإنسان] مرغماً.

إن الزمان قد أُلغي تماماً في هذا العالم، ولذا لا يمكن أن يعيش الإنسان إلا في اللحظة، وعليه أن يقتلع ذاكرته التاريخية تماماً، وبذا فتذكر الماضي، والميل إلى الطبيعة القديمة وتذكر لحظة من الماضي البشري والاهتزاز لمواجهتها يعد خللا (ص١١١). ويمكن التعامل مع الماضي باعتباره طرائف وقصصاً وزماناً مضى وانقضى منذ قرن أو بضعة قرون، ولكن أن يسترجع المرء الماضي ويعيشه، فهذا يسبب كثيراً من المشاكل، وانتهاء الزمان يعني - بطبيعة الحال - إنهاء الإحساس بالأزلية.

ولكن رغم سيادة النموذج العلمي المادي وهيمنته الكاملة على حياة الإنسان من الداخل والخارج، تظهر بعض المشاكل، فهناك مجموعة من الأشخاص تنظر إلى كل هذه الإنجازات بعين سلبية، فهم يرون أن هذه المدينة الفاضلة ليست بفاضلة وإنما هي فردوس ديكتاتوري (ص١٩٩) وأنه قفص حديدي تعيش فيه مخلوقات لا إنسانية (ص٤١) قتلت فيها الحرية الشخصية بسبب الانضباط الصارم، ولذا فهي تثمر عبقريات مزيفة؛ عبقريات صناعية باردة (ص٤١)، فعقول الأشخاص مستقلة عن ردود أفعال أصحابها وتعمل بغير إرادتهم، والآلة لم تتفوق على الطبيعة وحسب وإنما تفوقت على الإنسان، فأصبحت غريبة عنه، ومعادلة له وتستطيع أن تعمل له أو ضده (ص١٦٥)، وحرمان المرأة من عملية الإنجاب الطبيعية وكذا تجريد المرأة من سعادة الأمومة قد ألقى بها في متاهة البحث عن سعادة اللذة، فأصبحت كائناً شهوانياً لا يرتوي أبداً، وقد أصبح رواد صالونات الحب الحر التي يشجعها النظام ويتوسع في إنشائها وحوشاً جنسية(ص١١٧)، والنظام الذي يود أن يطرح نظاماً ثورياً لتطوير الإنسان من خلال مزيد من التنظيم سيحول المدينة إلى مملكة النمل، وهكذا نكون قد قطعنا هذا الشوط الطويل من مسيرة التطور، لكي نصل إلى نموذج حياتي قديم من عالم الحشرات (ص١٦٨)، أي أن عصر العسل هو الجحيم الذي كان يتحدث عنه الأقدمون (ص١٦٨).

ومما يجدر ذكره أن هؤلاء الرافضين لمجتمع النمل والنحل العقلاني المادي، لم يمكنهم أن يتخذوا موقفهم هذا إلا بأن يقفوا على أرضية بشرية مستقلة عن الطبيعة/ المادة، ثم يطلون منها على ما حدث، والمعركة بين «النظاميين العلمانيين»، الذين يديرون المدينة الفاضلة، وهؤلاء الرافضين لها تدور حول مفهوم الطبيعة البشرية، فالنظام يصر على أنه لا يوجد شيء ثابت في الطبيعة [البشرية] التي يتشبثون بها، أما الرافضون فيصرون على وجودها، ومن ثم فهم يؤكدون الاستمرارية التاريخية للإنسان في الطبيعة ويؤكدون وجود الطبيعة الإنسانية ويتهمون النظام بخيانة البشر حين جردهم من خصائصهم الطبيعية [البشرية]؛ هذه الطبيعة البشرية - حسب رؤية الرافضين - تختلف عن الإنسان العقلاني الرشيد في عدة أوجه:

١- الثبات : تتسم هذه الطبيعة البشرية بأنها تفلت من قبضة الصيرورة، فهي «أبدية، تتسم بالاستمرارية التاريخية، وهي جوهر بشري أصيل، ويتحدث الرافضون عن الجوهر الحقيقي للبشرية وعن أنهم هم حرس الطبيعة البشرية، وحملة جوهرها الحقيقي، في مقابل هذا يقف غالبية البشر من سكان

المدينة العلمية الفاضلة فى صف ما يسمونه «التقدم» الذى أودى بالجوهر الإنسانى، فهذه الأغلبية قد تم ترشيدها وتدجينها.

٢- الحرية والفردية والاختيار: الإنسان هو الحيوان الوحيد الاجتماعى والفردى فى ذات الوقت؛ فهو جزء من الجنس البشرى ولكنه لا يسقط فرديته، ولذا فهو قادر على الانطلاق الجامح الذى تولد منه العبقرية الخلاقة، أى أنه قادر على تجاوز عالم القانون الطبيعى، والحتميات المادية.

٣- الهدف والغاية: الإنسان لابد أن يكون له هدف وغاية، ومن ثم إرادة تسعى إلى هذا الهدف وهو دائم التساؤل عن الهدف من الكون بأسره.

٤- الأزلية: إذا كان موت الإله مرتبطاً بموت الإنسان، فإن وجود الإنسان مرتبط تمام الارتباط بإدراكه للحقيقة الأزلية والتواصل معها، فالإنسان ليس كائناً مادياً، وإنما هو كائن مقدس.

٥- الثنائية: كل هذا يعنى أن الإنسان كائن ليس بسيطاً وإنما مركباً، ففى داخل جسده المادى الزائل توجد روح أزلية وقد أدرك المتمردون هذا كله، وأدركوا أن روح الإنسان الثابتة الحرة التى تبحث عن الغاية وتدرك الأزلية قد غرقت وسقطت فى قبضة الصيرورة وسقطت فى عسل هذا العصر فيما يمثل رمزاً جيداً للمادية فى عصر السيولة الشاملة، ولانتصار النزعة الرحمية والرغبة فى التحرر من عبء الهوية والمسئولية الخلقية.

عند هذه النقطة تسقط الوثنية التكنولوجية تماماً، كالقشرة الفارغة، وتمكن بطل الرواية الذى أدرك إنسانيته من أن يواجه العقل الإلكترونى الشامل؛ إله اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية، فسأل عن نفسه وأتته إجابة العملاق الحديدى باردة فهى مجموعة من المعلومات التافهة التى تنتمى إلى عالم الظاهر والحقائق الصلبة التى لا تخبرنا شيئاً عن باطن الإنسان وجوهره وحقيقته: أنت «هومو» الذى يحمل الرقم ٧٠٤٩ بين شغيلة حقل السبائخ الضوئى لإنتاج أوراق خضراء دون عيدان، والمولود فى الشهر الثالث من العام الثانى والثلاثين فى هذا القرن الرابع والعشرين والمتزوج من السيدة «ليالى» التى تحمل الرقم نفسه بين شغيلة المحطة الفرعية لتحويل العواصف والسحب، فيخبره «هومو» أنه يعرف هذا كله ولكن يريد أن يسأل عن وضعه فى هذا الكون، وعن الطريق الذى يجب أن يسلكه وعن حقيقة الشىء؛ أى أنه سأله أسئلة معرفية كلية نهائية. ولكن أنى للعقل الإلكترونى الشامل أن يجيب عن مثل هذه الأسئلة، ولذا توقف العقل عن الكلام وأطلق بدلا من الكلام إشارات صوتية خشنة ورفيعة ومتقطعة، ثم يرى «هومو» حلماً جميلا يعود به إلى عالم الطبيعة الثرية المتعينة قبل أن يفسدها العقل وتطبّعها الآلة، وحين يستيقظ يقرر اللحاق بجماعة الرافضين الذين يعيشون بالطبيعة وعلى الطبيعة.

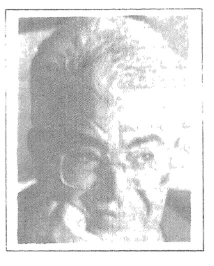
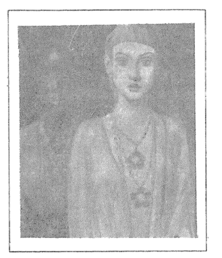
ولكن «هومو» يكتشف أن هذه الطبيعة وحشية تبعث على الخوف فيقرر العودة إلى اليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية التى كان قد توصل أهلوها لتوّهم لحل معضلة الإنسان؛ أى الموت، إذ اكتشف العلماء طريقة جديدة متقدمة للغاية لتوليد أو لتفريخ الجنس البشرى وهى الاستنساخ، فبدلا من تقابل الخلايا الجنسية بين ذكور الأنواع وإناثها لإنتاج ذرية جديدة، تمكنت تلك الأبحاث من إنشاء الذرية من الخلايا الجسدية للكائن الحى.. جزء من شفته أو لسانه أو أمعائه أو أية قطعة حية أخرى من أى مكان فى جسده، يتم تربيتها فى أنبوبة معقمة بها غذاء معقم حتى إذا انقسمت تحولت إلى كتلة صغيرة من الخلايا، يمكن زرعها بعد ذلك فى الأرحام الصناعية، فتنمو لتنتج نسخة حية أخرى جديدة، من الكائن الحى وأخذت منه نسخة متطابقة تحمل كل الموروثات التى كانت له.

هذه الفكرة الرائعة [فى تصورهم، هى الطريق] لتحقيق الخلود للفرد البشرى حيث يستطيع أن يلد نفسه من جسده مرة ثانية وثالثة ورابعة إلى ما لا نهاية، كلما شعر بأنه يقترب من الفناء، أى أن معضلة الموت حلت عن طريق فكرة العود الأبدى الرواقية النيتشوية الوثنية، حيث يحل التكرار الممل الأزلى محل حياة الاكتشاف والخطأ والتوبة، أى أن النزعة الرحمية؛ العسل المادى، يغمر الحياة الدنيا والآخرة مثلما غمر الظاهر والباطن.

وتنتهى الرواية بهومو يدمر أبواب المدينة الفاضلة التكنوقراطية التى ترفض السماح له بالدخول، ويقف معلقاً بين الطبيعة الوحشية تماماً، والطبيعة المروّضة تماماً. ■

* أرقام الصفحات كما وردت فى الطبعة الأولى من الرواية والتى قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بنشرها.



زهرة الصباح وعبيرها السياسى

عبدالحميد القط

في هذه الرواية تنتهج الأسلوب الذى يركز على الإفادة من التاريخ للتعبير عن هموم الإنسان المعاصر كما أنها - فى الوقت نفسه تتجه إلى التراث الشعبى، تستعين به على تصوير الاستبداد بكل بشاعات أساليبه، وقسوة ممارساته، وقد والاه **محمد جبريل** أهمية خاصة جعلت روايته محتفظة بشكل « الليالى » الذى استخدمته شهر زاد فى حكاية قصصها لشهريار، ولجوئها إلى حيلة التوقف عند مرحلة معينة من قصتها لتجبر الملك على الإبقاء على حياتها، ثم تكمل له القصة فى الليلة التالية.

مخالفة النص الأصلى

إلا أن ليالى **محمد جبريل** فى روايته «زهرة الصباح» لا تمضى متتابعة، بل إن الليلة الثانية تبدأ قبل الليلة الأولى، ثم يسقط كثيراً من الليالى ليخالف - متعمداً - النمط الأصلى فى «ألف ليلة وليلة» وليتمكن من عرض ما يريده من الموضوعات السياسية والاجتماعية والعاطفية وغيرها، ولا يقتصر الأمر على ذلك فحسب، بل بإنهائه «لياليه» بالليلة التاسعة والثمانين بعد الألف فى حين تنتهى «ألف ليلة وليلة» بالليلة الواحدة بعد الألف، وتعمده عدم إتيانه قصصاً من «ألف ليلة وليلة» بكمالها وتمامها، إنما يشير إليها فى ثنايا الوقائع التى تجرى فى نظام الحكم وسياسة الحاكم، كل هذا يجعل الرواية موضوعاً للسياسة والحكم وما يؤدى إليه فساد الحاكم حيث فساد كل شىء فى البلاد.

ولاكتشاف ذلك نجد بوضوح اعتماد الرواية على بعض الخطوط المتشابكة بل والمتوازية أيضا فى الوقت نفسه، فهناك خط يصور ما يجرى بين شهرزاد وشهريار، وخط آخر مواز يصور موقف عبدالنبى المتبولى وخوفه على ابنته زهرة الصباح التى تنتظر دورها فى الزواج بالملك شهريار بعد أن يتخلص من شهرزاد بقتلها، مثلما يفعل مع كل امرأة يتزوجها ثم يقتلها فى الصباح، وتظل مخاوف عبدالنبى المتبولى تلعب بمشاعره وتؤثر على مسلكه، ثم يتفرع من الخط الثانى وقوع زهرة الصباح فى هوى سعد الداخلى والأسلوب الذى تزوجت به منه، حتى لا يدرك الملك حقيقته التى لو بدت سيكون معها الهلاك والنهاية لأسرتها بالكامل.

خطان متوازيان

ويعمد الروائى **محمد جبريل** إلى متابعة مصير شهرزاد ومصير زهرة الصباح فى خطين متوازيين يتداخلان فى آن واحد، مصوراً وقع ما يجرى بين شهرزاد وشهريار على نفس عبدالنبى المتبولى وزوجته وابنته. الأمر الذى يدفع عبدالنبى المتبولى إلى تعلم القصص ومتابعة الرواة لكى يعد ابنته زهرة الصباح لمواجهة مصيرها مع الملك بمثل ما واجهت به شهرزاد مصيرها، بل إن الرجل يتآمر على الملك ويتجسس عليه ويتحسس أخباره ليكون على علم بما يحدث لشهرزاد، وليتوقع الخطوة التالية لشهريار بعد أن يمل قصصها، ثم يقتلها.

يتضمن ذلك إشارات سريعة وخاطفة إلى طبيعة العلاقة بين شهرزاد وشهريار، وكيف أنها ليست مجرد علاقة حكى، بل تتجاوز ذلك إلى المعاشرة التى أنتجت طفلها الأول وفى النهاية نعلم أن لها منه ثلاثة أطفال.

الإيهام بالواقع القديم

وقد يبدو أن الروائى **محمد جبريل** استخدم الإيهام بالواقع القديم لنظام الليالى، بينما هو لم يكتف بالجانب الشكلى منه، بل أضاف إليه تصوير هذا الواقع بكل ما يغص به من ظلم وعدوان، فالنظام الحاكم يريد أن يظل قائماً مهما كان الثمن، وكل ذى منصب رفيع على استعداد لأن يفعل كل ما تأباه القيم، وما تعافه النفس من جرائم تشمئز منها الفضيلة؛ يصور **محمد جبريل** ذلك قائلاً: «صار يحكم بين الناس الى حد أنه استغنى فى بعض القضايا عن عمل القاضى، وكانت ترفع إليه الأمور المتعلقة بجرائم الفوضى والشغب، وإقلاق راحة الناس، فهو يتخذ فيها أحكامًا سريعة باترة أكثر مما يتخذه قضاة الشرع، يحكم بالقرائن ولا يتقيد بشهادة الشهود ويأمر بضرب المتهم أو يضربه بنفسه لحمله على قول الصدق ولا يقضى إلا بعد أن يقلب المسألة ويتدبرها (ص١٨)، مما يؤكد أن هذا الحكم ـ وإن كان عادلا فى ظاهره ـ حكم فردى يتجاوز القضاة ويعتمد على حكم الهوى واستغلال مظاهر السلطة المطلقة.

أما ما يتولاه عبدالنبى المتبولى من مناصب فيؤكد أنه الحاكم الفعلى، فى حين يكون شهريار مجرد واجهة تخفى وراءها افتقاده للسلطان فى الحقيقة، كما أن ما يفعله عبدالنبى المتبولى من تحرى العدل وتحقيق المصلحة العامة فى الظاهر إنما يخفى وراءه حرصه على منصبه ونيل رضا السلطان ويبرز **جبريل** ذلك قائلا «صار تدبير المملكة إليه، يعزل ويولى، من غير مشورة الملك نفسه، ألزم الناس بالترجل إليه، وتعالى على رجال الدولة وأعطى لنفسه الحق فى أن تدق الطبول على أبواب قصره، مثلما يحدث فى قصر الملك... إلخ ويعلل **جبريل** صنيعه هذا ـ أى المتبولى ـ بما يكاد يشكل حواراً نفسيًا على لسانه يوضح استبداد الملك واستياءه من ذلك وهو تحت سلطانه «من يقتل امرأة كل ليلة بلا ذنب، هل تصح مناقشته فى أحكام السجن والجلد والمصادرة؟ الملك هو كل شىء، الوزراء والأمراء وعامة الناس بين يديه دمى لا حول لها ولا قوة، يتهددهم الموت لأسباب تافهة، أو بلا سبب، يزهق أرواحهم متى شاء، ويخلى حرياتهم فى الوقت الذى يحدده، يقتل أقرب الناس إليه إذا تسللت إلى أنفه رائحة الخيانة، القتل فى الشبهة أفضل من الندم على ضياع الفرصة».

معاقبة رجال الدين

إنها صورة للملك الذى بيده كل شىء، إنه الدولة إن صح هذا التعبير؛ دولة تحكم بالعسف والطغيان، ومن مصادر الاستبداد معاقبة كل من يجهر برأى وإن كان من رجال الدين الذين لا يعملون إلا للآخرة، يقول **محمد جبريل**: «دعا الشيخ جعران الوزان، خطيب جامع الملك الصالح أيوب إلى كتابة الشرع والتقيد بالسنة وإبطال ما يتنافى مع تعاليم الإسلام.

قال الرجل: إن الملك خان الأمة.. فلابد من خلعه لتبرأ البلاد من الطغيان والظلم.. أورد الشيخ الوزان بعضًا مما يذكره الرواة والقصاص فى سيرة الملك الصالح أيوب. أمضى حياته فى زهد وتبتل. طعامه الدقة والقراقيش. سيفه من خشب لكنه عند اللقاء أمضى من سيوف الحديد. يحتفظ لنفسه بمال قليل وإن كان عيشه من صناعة يديه. يجدل الخوص ويصنع الأسبتة. يتمتع بما خص الله به أولياءه من القناعة والعدل والكرامات والقدرة على العلم بما كان وبما سيكون».. فإذا كان الشيخ قد طالب بالعدل، فإن الملك لم يكن ليتركه يفعل ذلك دون عقاب رادع له، ولكل من تسول له نفسه نقد الملك، أو وصفه بما لا يراه مقبولا، ومن ثم اتهم الشيخ بالفساد واللصوصية ونشر الباطل.

وقد جاء وصف **محمد جبريل** لهذا المعنى بقوة قائلا: «اقتيد الشيخ إلى السجن بتهمة تعاطى التمسخر مع الأراذل والرعاء والمناسر، واتهم أنه اتخذ من بيت الله ذريعة لنشر الباطل والرقص واللواط فى المردان والانهماك على حطام الدنيا، أمر الملك فحلق **المشاعلى** رأس **جعفر الوزان** ولحيته وشعر حاجبيه وأزال رموش عينيه، فبدا فى هيئة بشعة، قال من بين أسنانه: هكذا تعود إلى أصلك، مجرد فاسق تمسح بالدين وانصرف إلى الزندقة والخلاعة والشذوذ».. فإذا كان هذا التنكيل بالرجل وإلصاق التهم به ثم إهانته إهانة بالغة وهو رجل الدين فإن ما يلقاه غيره يكون أشد وأنكى.

الدفن بلا غسل أو كفن

ومن مظاهر الاستبداد كذلك، إغلاق المساجد وتوقيع العقوبات القاسية بالظنة والشبهة.. يقول **محمد جبريل**: «سرت شائعات بأن رقاعًا وجدت فى طرقات القاهرة، فيها شتم للملك، ألصقت على جدران الجوامع والمساجد والزوايا وعلى أبواب البيوت والقياسر والدكاكين، أخذها أرصاد الملك إلى الوزير دندان، رفعها إلى شهريار، فأمر بحبس كل من يضبط منشوراً أمام بيته أو دكانه، فح صوته بالغضب وهو يخير المتبولى بين تشديد قبضته أو اعتزال المنصب.

ولم يكتف الملك بذلك بل أمر بقتل من أخذهم بالظنة، وأعاد تعذيبهم وهو عذاب رهيب وصفه **جبريل**: «وضعوا لصق جدار وانهال عليهم الجنود بالضفائر الخوص حتى دميت أجسادهم تمامًا، ثم سلموا إلى **المشاعلى** فأقبل على خلع أضراسهم وأسنانهم ثم توالى بسيفه بقوة عليهم نحو أسفل السرة، فيتهاوى الجسم على الأرض منقسمًا إلى نصفين، وأمارات الفزع تعلو وجوه الناس المحيطة.. حمل المشاعلى رءوسهم فنشرها على حبل يصل بين بيتين متقابلين فى ناصية الشارع الأعظم، ظلوا فى أماكنهم ثلاثة أيام ثم دفنوا بلا غسل ولا كفن ولا صلاة عليهم.

لا يُسأل عما يفعل

أمر الملك فأبيحت أموالهم وهدمت بيوتهم، وصودر كل ما يملكون، وسبيت نساؤهم لمتعة الجنود، هذا كله بسبب الحكم الفردى الاستبدادى الذى يضع السلطات كلها فى يد الملك وحده، دون أن يسأل عما فعل. ومثل هذا الملك المستبد الفاسد، وفى جو مرعب كهذا الجو يحصى فيه جواسيس الملك وأعوانه على الناس أنفاسهم ويتكلون بهم أشد النكال، لابد أن ينصرف الناس إلى اللهو والفساد وغيره، مما يجعلهم يعيشون فى واقع آخر من صنعهم، كما أن انغماس الملك فى ملذاته وانصرافه إلى حواديت شهرزاد زاد من انتشار الفساد «وأهمل من بقى فى المدينة من بنات الأسر الفقيرة ما درجن عليه من تأدب فهن يرتدين الثياب القصيرة، ربما كشفت عن عوراتهن، يخرجن متزينات، يضربن بأرجلهن أثناء المشى لتصدر الخلاخيل صليلها المنغوم، يخرجن إلى الأسواق نهاراً وإلى المقابر أو إلى البركة ليلا، يغتسلن فى البركة أمام الرجال فلا يأبهن وفعل من شاء ما شاء، انتشر ما كان محدوداً من انصراف الناس إلى الرذائل مثل الزنا واللواط وشرب الخمر وتعاطى الحشيش وإن أكدت التقارير التى رفعها أعوان عبدالنبى المتبولى أن انصراف الناس إلى الرذائل هو من اختراع أعوان الملك «ويزيد على هذا فساد جهاز الحكم نفسه. «استولى الأمراء وكبار الأعوان على الدولة، يوقعون المراسيم باسم الملك، يضعون عليها خاتمه، يخضع لها الناس كأنها من فكره وضميره، وصار الحجاب يتعاطون الأحكام».

اللصوصية وقطع الطرق

حتى الجند بدءوا يمارسون الاستبداد بالناس والعدوان على حياتهم وانتشر السلب والنهب واللصوصية وقطع الطرق. ضجر الناس من الجند والمماليك يركبون الخيل ويركضون فى الشوارع وفى الأسواق، يصدمون المرأة والطفل والعاجز فيواصلون الركض لا يأبهون كأنما الطريق جعلت لهم وكأن أرواح الناس بلا قيمة. ووقع كثير من المذابح والاغتيالات والمصادرات والاستعباد والاسترقاق، وعلا شأن أسواق النخاسة والمتاجرة بالرقيق، وتهاونت الشرطة فى انتشار الحشيش والخمر والبوظة، وتعددت حوادث الزنا بالنساء والفسق فى الغلمان ونهب أموال الناس، وانتشر طغيان الموظفين ونقصت الأجور وزادت أسعار الحبوب وأرهق الناس بالضرائب والمكوس وكثرت الأتاوات على الفلاحين والتجار فضج الناس بالشكوى».

لب الرواية وجوهرها

لاشك أن هذه المفاسد رد فعل للمظالم، بل توحى من خلال المساحة التى أفردها محمد جبريل لها بأهمية هذا الموضوع وأنه لب الرواية وجوهرها، وأن جميع الأحداث الموازية تدور فى فلكها والتى تضمنت أيضاً إشاراته إلى الشذوذ الجنسى وكأنه مقابل للفساد موز له وناتج عنه.. يقول جبريل، مؤلف الرواية: «سحبه الجند على وجهه عارياً إلا من إزار لحقه الناس به، اجتذبته حاله، فهو يردد: هذا الغلام امرأتى.. قيل إن الرجل لم يجد وسط عمليات الإعدام، وفرار الفتيات الحرائر إلى خارج المدينة من يتقدم لخطبتها، بدا الزواج مستحيلا وارتفعت أسعار الرقيق، فهو لا يقوى على شراء جارية، لايعرف إن كانت الفكرة قد طرأت على باله، أم أن أحداً فاتحه فيها»..

كان الولد خلف المليجى صبيًا للمعلم جبر العداس، مزملاتى سبيل سوق الخيل دفع مبلغاً فيه غير معلوم، وإن كان أقل مما يدفع لاقتناء جارية، عقد على الغلام بحضور شاهدين وصحبه إلى مسكنه، الحجرة التحتية من بيت الست عطيات الدميرى بالخرنفش، لاحظ الناس إقامة الغلام فى الحجرة لا يغادرها، أخذوا على الرجل معايب واضحة، فأبلغوا الشرطة، كبست عليه والغلام فى حضنه»..

إنه الفساد الخلقى الناجم عن الفساد السياسى والاقتصادى وغياب العدل.. ومن ثم يردف محمد جبريل إلى وصف الرجل صاحب الغلام بأنه ضحية للظروف المحيطة به.

الخوف... محور أساسى

ويلاحظ قارئ الرواية أن لحظات السعادة قليلة ولا تكون صافية أبداً، بل يعقبها الخوف دون فاصل زمنى طويل، فزهرة الصباح تتزوج من سعد الداخلى ابن أحد كبار التجار، فشعر بالسعادة القليلة ثم الخوف من قبلها ثم الخوف من جديد، لأن زواجهما قد تم سراً حتى لا يعلم الملك، ويطيل جبريل فى وصف الخوف، الخوف أحست به متربصًا متسللا، منذ أن جلست فى الغرفة المطلة على الحديقة الخلفية، تنتظر فراغ إمام جامع الأقمر من عقد القران.. أكد الشيخ والشاهدان أنهم لن يبوحوا بنبأ الزواج لأحد، كلما ضاقت دائرة السر، قلت فرصة انتشاره.. ثم يتحدث عما اعتراها من خوف بعد عقد القران و... اعترى أيضًا والدها من خوف... «أصبح الخوف حياتها، تصحو وتنام عليه وترتدى ثيابها وتأكل وتنتظره يعود مع عودة زوجها مما يبدو معه أن الخوف شكل محوراً أساسيًا بين المحاور الرئيسية التى بنيت عليها الرواية.

ويدعونا هذا إلى القول بأن الشخصيات الأساسية فى الرواية يسيطر عليها الخوف. خوف يفزعها ويفسد استمتاعها بحياتها أو بتلك الأوقات التى يفترض أن تكون فى غاية السعادة والبهجة والسرور والمحبة وصفاء النفس مما يدعوهم جميعًا إلى تعلم الفن القصصى والحكى الشعبى ليبدو حلا واقعيًا لا بديل عنه لتحقيق الأمان والخلاص، فها هو عبدالنبى المتبولى يتحول بالحكى وتعلمه من متابعة الرواة إلى شخصية مختلفة،أصبح أكثر رحمة وميلا إلى الخير.. لاحظ أعوانه أنه قد أهمل التوجس بما لا يخفى، لا يتابع ولا يتشدد ولا يتحرى على عقاب، صار رفيقًا للناس، تجاوز عن الأخطاء الصغيرة وإن تشدد فى عقوبة من يؤذى الناس بالقول أو بالفعل، لم يناقش انتقال ما كان بيده إلى الملك من سلطة..

تحولات مهمة فى الأحداث

يتصاعد الحال لدى عبدالنبى المتبولى ليصل إلى زهده فى السلطة.. «خرج من بيته عاشر أيام الأحداث المدمرة فلم يعد له ظل فى القاهرة، وإن لم يصعد إلى القلعة ولاعاد إلى أسرته، ولا على بنداءات رجاله، سار فى الأسواق يعروه ذهول، مضى إلى الخلاء يتتبع من بقى من الرواة والقصاصين وغيرهم من الحكائيين، لزم أضرحة آل البيت الأولياء، يقضى الساعات فلا يعنيه ما حوله..» الخ.. لقد هجر كل شىء، المنصب والجاه والسلطان وحتى الحياة الأسرية، وما

فى الدنيا من مباهج وجمال..

تحول آخر يقابل هذا التحول فى حياة المتبولى نجده فى حياة السلطان شهريار يصاحب تطور علاقته بشهرزاد، وما نما بينهما من عواطف وما أنجبه منها من أطفال، كل ذلك يحوله من السلبية إلى الإيجابية وكأن قصص شهرزاد تمكنت من إيقاظه من غفلته ونجحت فى إخراجه من أنانيته وذاته..

مضمون الرواية

الرواية باختصار تحكى هموم أبطالها، وهى هموم لا تنتهى؛ هموم ناشئة عن نظام الحكم الفردى المستبد الذى يسمح بكل شيء إلا أن تمتد يد عابث، سواء فى شخص الملك أو فى سلطاته، وقد قام **محمد جبريل** باستعراض الهموم الشخصية لبعض الحكام أو المسئولين كما تعرض لهموم الشعب من مختلف طبقاته، لكنه كان دائم الحرص، لكثرة تفاصيله عن الماضى - على أن يضعنا فى قلب هذا الماضى فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه بالوصف عن الحاضر، مشيراً إلى هذا الماضى بما فيه من استبداد وبشاعة العقاب الذى يحكم به الحاكم على المذنبين من المحكومين، ولإبقاء القارئ فى هذا الجو القديم فقد برع **محمد جبريل** فى استخدام اللغة القديمة بمفرداتها التى تكاد تكون قد اندثرت الآن، بالإضافة إلى الاستعانة بالمواويل ففى الليلة الثامنة بعد المائة لا نجد إلا الموال الذى يعبر عن تقلب أحوال الدنيا: قال الراوى..

الدنيا غازية ما دامتش للناس، ولا ليه

ولا دامتش لمصرى ولا لرومى اللى نشا سور اسكندرية

ولا دامتش لسيدنا داود اللى فتل الحديد ولان لما بقى ميه

ولا دامتش لسيدنا سليمان اللى طاعه الإنس والجنية

ولا دامتش لسيف

اليزل اللى سعى وجاب كتاب الميه

ولا دامتش لأبو زيد ودياب أيام الحروب الهلالية

ثم المقطوعة الأخرى التى ينشدها الراوى على الربابة، يقول فيها:

وكل ساعة نقول بكره حا تتعدل

ومهما نسعى نلاقى الزهر بهدلنا

ظروفنا هى كده حلفت ما تتعدل

الدنيا خلت قليل الأصل بهدلنا

ما دام معاه حظ.. أحواله بتتعدل

وصاحب العقل فى الدنيا عايش مظلوم

مكسوف وساكت مش قادر يوم يتكلم

وآدى إيده فى النار ولاش قادر يقول مظلوم

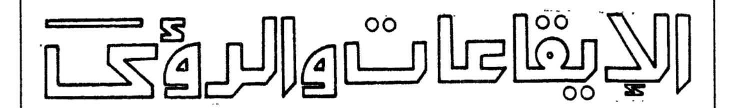
لسانه مربوط مش قادر يوم يتكلم

أنا مستجير بالنبى.. والزمان مظلوم

المغزى السياسى

لا شك أن هذه المقطوعة لها مغزى سياسى، وكأن الكاتب أراد أن يربط بين هموم المواطن المعاصر وتوقه إلى الحرية والعدل والحياة الآمنة، وتأتى الليلة الثالثة بعد الثمانمائة شعراً عامياً كذلك، وتمثل نغمة حزينة أبدعت فى توصيف عدم الشعور بالأمان، ومن هذه النقطة تحديداً نتواصل مع لغة الرواية التى تميزت بلغة مبدعة سرداً وحواراً، حيث تمكن السرد من دقة الوصف دون تكلف أو حذلقة، كما تتضح قدرة **جبريل** على الوصف المعنوى والحسى وإدارة الحوار وبخاصة فى وقائع الليلة الثامنة بعد الثمانمائة، حيث برز الوصف المنتمى إلى الحوار المحسوب بدقة والمناسب للموقف بما يفى الغرض من التعبير عن تشابك الجمل الحوارية بين الأفراد المتحاورة، وأيضاً فى الوقت نفسه وصف ما تضمره نفوسهم أو ما يعتريها من مشاعر إنسانية سامية أو دون ذلك.. بما يؤكد قدرة الرواية على تمثيل رؤية إنسانية ناضجة فى التعبير عن مدى ما يشعر به الإنسان من أحاسيس فى ظل غياب العدل وقصر التمتع بالحياة على أصحاب السلطان بما يكشف عن أن المفاسد الأخلاقية والاقتصادية ما هى إلا نتيجة طبيعية للفساد فى نظام الحكم... ■




الإيقاعات والرؤى

الملف

حفظ حق

ألكسندر سولچينتسين

«صفحات من سيرته الأدبية»



مقدمة

كانت بداية كتابة هذه المذكرات فى عام ١٩٦٧ قبيل الخطاب الساخط الذى أرسله سولچيلتسين إلى المؤتمر الرابع لاتحاد الكتاب السوڤيت، ثم واصل سولچيلتسين كتابة هذه المذكرات على امتداد سنوات حتى عام ١٩٧٤ قبيل رحيله الإجبارى من الاتحاد السوڤيتى، ثم أكمل كتابتها فى الخارج فى سويسرا، وقد نُشرت فى فرنسا فى عام ١٩٧٥، وظهرت للقارئ الروسى لأول مرة فى عام ١٩٩١ على صفحات مجلة «نوڤى مير» (العالم الجديد)، وهى المجلة نفسها التى شهدت صفحاتها صدور أول عمل لسولچينتسين فى عام ١٩٦٢ إلا وهو قصته «يوم فى حياة ايڤان دينيسوڤيتش».

ورغم أن سولچينتسين يعتبر فن المذكرات أدبا من الدرجة الثانية، إلا أن هذه المذكرات تكتسب أهمية أدبية وتاريخية خاصة نظرا لكونها شهادة على عصر أدبى جاءت من قبل مشارك لاحداث هذا العصر وليس مجرد شاهد عيان له. ورغم أن الشهادة لا تخلو من نبرة حادة، وشعور بالمرارة، إلا أنها مع ذلك تحمل طابعًا صريحًا، ورغبة فى تسجيل الحقيقة المعاشة كما خبرها سولچينتسين، وفى الجزء الأول الذى نقدمه للقارئ والذى يحمل العنوان «حفظ حق» يدخل بنا سولچينتسين إلى حياة الكاتب السرى، ويصف لنا العالم النفسى، والمحيط المادى للكاتب السرى بكثير من التفاصيل التى تعكس الذاكرة القوية لكاتب المذكرات.

م. غ

في يوجد نوع من الأدب من الدرجة الثانية، وهو ليس بقليل؛ إنه الأدب عن الأدب؛ الأدب حول الأدب؛ الأدب الذى أثمره الأدب (فلو لم يكن أمام أدب الدرجة الثانية مثل هذا الأدب فإنه ما كان من الممكن أن يولد) ونظرا لمهنتى فإننى أحب قراءة مثل هذا الأدب، لكننى أضعه فى مرتبة أقل بكثير من أدب الدرجة الأولى.

إن الموجود من الكتابات يُعدُّ كثيرا جدا، أما الناس فلم يعد لديها وقت للقراءة، ومن ثم يبدو أن كتابة المذكرات، ولاسيما الأدبية، يعد مبعثًا لوخز الضمير، وما كنت أعتزم بأية حال وأنا فى عمر التاسعة والأربعين أن أجد فى نفسى الجرأة واستجمع هذا الشيء من الذكريات، لكن ظرفين اجتمعا ووجهانى نحو هذا:

الظرف الأول: حالة الكبت القاسية الجبانة التى ترجع إليها كل مصائب بلدنا، فالمشكلة ليست فى أننا لانستطيع التحدث صراحة، والكتابة إلى أصدقائنا لنروى لهم ما نفكر فيه، وكيف الحال حقيقة، ولكن فى أننا نخشى أن نأتمن الورقة نفسها، لأنه - وكما فى السالف - تتدلى بلطة الحرب فوق عنق كل منا، وقد تسقط، فإلى متى ستستمر حالة الكبت هذه؟

من الصعب التكهن، فربما يُشطر كثير منا قبيل ذلك، ويضيع معنا المخبأ.

الظرف الثانى: أن البلطة موضوعة على عنقى منذ عامين لكنها ليست مشدودة، وأود فى الربيع القادم أن أنطلق برأسى فى خفة، فهل ستندفع البلطة وتخمد العنق؟.. من الصعب التنبؤ بالضبط.

وهنا بالذات دحرجت صخرة من بين صخرتين[1]، أما الصخرة الثانية فأشعر حيالها بالخجل: وبرزت فترة راحة قصيرة أمامى.

وفكرت فى أنه ربما قد حان الوقت لأشرح شيئا ما...

الكاتب السرى

لاعجب أن ينخرط الثوار فى النشاط السرى، ولكن الغريب حين يتعلق ذلك بالكتاب.

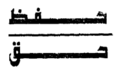
إن الحياة لم تكن سهلة عند الأدباء المهمومين بالحقيقة، وهى ليست سهلة (ولن تكون سهلة)، فأحدهم كان يضايق بالوشايات، والآخر بالزج فى مبارزة، ومنهم من كانت تحطم حياته الأسرية، ومن كان يدفع إلى الإفلاس، أو إلى الفقر الأزلى المدقع، ومن كان يرسل إلى مصحة الأمراض العقلية، أو إلى السجن، وفى أحسن الظروف، وكما حدث مع ليف تولستوى، جرح صدره من الداخل بحرقه.

ومع ذلك فأنت لاتبالى بأن يعرفك العالم، بل على العكس فلتغطس فى النشاط السرى حتى لايقدر الله ويعرف العالم قدر أبنائنا الروس، والروس السوفيت. لقد استقر الرأى الآن على أن الأديب راديشيف كان يكتب شيئا ما مهمًا فى الفترة الأخيرة من حياته، وكان يعمل على إخفائه فى عمق وتبصر حتى إننا لانجد الآن ما كتبه ولانعرف ما أخفاه، وقد كتب الشاعر بوشكين الفصل العاشر من «يفجينى أونيجن» بشكل فكه مستخدما الشفرة فى الكتابة، وهذا أمر يعرفه الجميع، أما الكاتب تشاداييف فقليلون هم الذين يعرفون أنه كان يشتغل بالكتابة السرية؛ لقد كان يوزع صفحات مخطوطته فى الكتب المختلفة فى مكتبته الكبيرة، وبالطبع فهذه ليست بالتخبئة بالنسبة للتفتيش عندنا فى لوبيانسكايا، لأنه مهما كان عدد الكتب كبيرا فإنه يمكن دائما الضبط الفعال وبطريقة لا بأس بها، وذلك بأخذ الكتاب من نهاية كعبه والتربيت عليه بصبر (ياأصدقاء، لا تخفوا ما تكتبون فى الكتب!) - لكن عسكر القيصر أخفقوا، فقد مات تشادييف، وتم الاحتفاظ بمكتبته حتى ثورة أكتوبر وغاصت بها الأوراق المتفرقة التى لايعرفها أحد، إلى أن تم اكتشافها والبحث فيها، ودراستها فى العشرينيات، وفى النهاية تم إعدادها للنشر فى الثلاثينيات بواسطة شاخوفسكى، لكن شاخوفسكى تم إيداعه المعتقل بلا رجعة، أما مخطوطات تشاداييف فهى محفوظة فى سرية حتى يومنا هذا فى متحف بوشكين لأنه لم يسمح بنشرها بسبب..... رجعيتها! وهكذا سجل تشاداييف رقما قياسيا، فقد أسدل الصمت على الكاتب الروسى لمدة مائة وعشرة أعوام بعد موته، وما كتبه ظل كما كتبه.

ثم مضى الزمن إلى مزيد من الحرية، ولم يعد ما يكتبه الكتاب الروس حبيس الأدراج، بل كانوا ينشرون ما يريدون (كان النقاد والكتاب الاجتماعيون هم فقط الذين ينتقون تعبيرات إيزوب (لغة الشفرة) ثم سرعان ما أخذوا يشكلون كتاباتهم بدونها)، وكانوا يكتبون فى حرية، ويحركون البناء الحكومى كله فى حرية إلى الدرجة التى نما فيها من الأدب الروسى كل ذلك الشباب الذى مقت القيصر والعسكر واتجه إلى الثورة وصنعها.

ترجمة :

مكارم الغمرى



لكن الأدب تعثر بعد أن اجتاز عتبة الثورات التى أثمرها، إذ لم يجد نفسه فى عالم كونى براق، بل أسفل سقف مكتنز بين حوائط ضيقة، تزداد اكتنازا، وسرعان ما تبين الكتاب السوفيت أنه من غير المسموح لكل كتاب بالمرور من الرقابة، ثم تبينوا بعد ما يقرب من عشر سنوات أن أجر المؤلف على الكتاب قد يكون بالزج به وراء قضبان السجن أو الأسلاك الشائكة. ومن جديد صار الكتاب يخبئون ما يكتبون لأنهم لم ييأسوا حتى النهاية من رؤية كتبهم منشورة فى حياتهم.

كنت لا أفهم الكثير قبل اعتقالى، وانجذبت إلى الأدب بلا وعى، غير مدرك جيدا لم يلزمنى هذا، وبم يلزم الأدب. لقد كنت أرزح فقط تحت وطأة العثور على موضوعات نضرة من أجل قصصى، وإنه لمن دواعى الخوف التفكير فى أى كاتب كان من الممكن أن أكون لو أنهم لم يعتقلونى.

ومنذ اعتقالى، وعلى امتداد قرابة عامين من حياة السجن فى المعتقل، حين كانت الموضوعات تنوء أسفل الصدر تلقفتها مثل النسمة، وفهمت أن كل ماتراه العين لا يقبل الجدال: ليس فقط لن ينشر أحد مؤلفاتى، بل وقد يكلفنى سطر واحد رصاصة فى الصدر، وانخرطت فى قدر الكتابة بلا ارتياب، وبلا تردد، أردت فقط أن أكتب كى لا ينسى كل هذا، وكى يصير فى وقت من الأوقات معروفا للخلف. أما أن تنشر أعمالى فى حياتى فلم يكن عندى أدنى تصور بمثل هذا، وما كان ينبغى أن يكون بالصدر حلم مثل هذا بأن تنشر أعمالى فى حياتى.

وتخلصت من الحلم، وفى المقابل كانت هناك ثقة فى أن عملى لن يذهب هباء، وفى أنه سيذهل الرءوس التى سيوجه إليها، وسوف يستوعبه من سيرسل إليه بسيل غير مرئى. واستلمت للصمت المؤبد مثلما استسلمت لعدم إمكانية تحرير قدمى من وطأة الحياة المؤبدة ـ وكنت أنتهى من كتابة عمل تلو الآخر تارة فى معسكر الاعتقال، وتارة فى المنفى، وتارة أخرى بعد إعادة الاعتبار إلى اسمى، وبدأت أولا بالقصائد، ثم المسرحيات، ثم النثر، وكنت أتوق إلى شىء واحد فقط، ألا وهو كيفية الحفاظ على هذه الأعمال فى سرية، والمحافظة معها على نفسى.

ومن أجل هذا حفظت آلاف الأبيات عن ظهر قلب فى معسكر الاعتقال، ومن أجل هذا ابتكرت سبحة لها نظام العروض.

وعند نهاية فترة الاعتقال كنت أعتمد على قوة الذاكرة فأخذت أكتب الديالوج فى النثر ثم أحفظه، وكانت الذاكرة تستوعب! ومضى الحال، لكن الوقت كان ينفق أكثر وأكثر على المراجعة الشهرية لكل حجم المادة المحفوظة، كان ينفق أسبوعًا تقريبًا فى الشهر.

وهنا بدأ المنفى، وظهر للتو فى بداية فترة المنفى سروج مرض السرطان، وفى خريف عام ١٩٥٣ بدا كما لو أننى أعيش آخر شهور لى، وفى ديسمبر أكد الأطباء والشباب فى المعتقل أن ما تبقى لى فى الحياة لن يتجاوز ثلاثة أسابيع.

وخيم علىّ خطر انطفاء ما حفظته فى الذاكرة. كانت لحظة مرعبة فى حياتى، الموت على عتبة تحررى من المعتقل، وهلاك كل ماكتبته وكل مغزى حياتى التى عشتها حتى تلك الآونة. لم أكن أستطيع فى ظروف الرقابة السوفيتية على البريد أن أصرخ على أحد فى الخارج، وأنادى وأقول له تعال، خذ كتاباتى وأنقذها! أجل ولن تنادى على شخص غريب، فالأصدقاء فى معسكرات الاعتقال، وأمى توفيت، وزوجتى لم تنتظرنى وتزوجت من آخر.

ولم يكن هناك مفر من العمل فى المدرسة فى الأسابيع الأخيرة المتبقية التى وعدنى بها الأطباء، وكان الأرق ينتابنى فى الأمسيات والليالى بسبب الألم، وكنت أسرع فى الكتابه بخط دقيق جدا، ثم أقوم بلف بضعة أوراق داخل أنابيب، أما الأنابيب فكنت أضعها داخل زجاجة شمبانيا فارغة ذات عنق متسع، ثم دفنت الزجاجة أسفل بستان منزلى، وقبل بداية عام ١٩٥٤ رحلت إلى طشقند كى أموت هناك.

غير أننى لم أمت رغم الورم الحاد الخبيث النوع، والمتروك بلا أمل تلك كانت معجزة إلهية، ومن غير الممكن فهمها بطريقة مغايرة على أية حال. إن كل الحياة التى عادت إلىّ منذ ذلك الحين ليست ملكا لى بالمعنى الكامل، فبداخلها يكمن هدف آخر. وكتبت مؤلفى «جمهورية الكد» فى ذلك الربيع فى «كوك تيرك»، وأنا فى غمرة السعادة، منتعشا، وثملا لأن الحياة عادت إلى (خالجنى هذا الشعور ربما لعامين أو ثلاثة). ولم أحاول حفظ هذا العمل، لقد كان أول شىء عرفت معه السعادة، فلم أحرقه مقطعا وراء مقطع، أكاد أعرفه عن ظهر قلب. البدايه لم تبدأ ما دامت النهاية لم تكتب، وتستعرض المسرحية كلها للتو، وتعيد كتابتها من صيغة إلى صيغة، ثم تعدلها مرة أخرى، وتعيد كتابتها. لقد كشف لى **نيكولاى إيفانوفيتش ترويوف** الطريق إلى ذلك (انظر الملحق الخامس):

(١) كيف تحافظ على صيغ الكتابة، والصيغة النهائية، ثم صرت بعد ذلك أمسك بنفسى بناصية الحرفة الجديدة، تعلمت بنفسى صناعة العلامات البعيدة والقريبة، حيث أوراقى كلها جاهزة، وحين أكون فى العمل من غير الممكن أن تصبح فى متناول يد لا السارق المفاجىء، ولا تفتيش المنفى السطحى. وفضلا عن ثلاثين ساعة من العمل فى المدرسة، والإشراف المدرسى، والعمل بمفردى فى أعمال المطبخ (لم أستطع الزواج بسبب سرية كتاباتى) وفضلا عن الكتابة السرية كان من الضرورى أيضا أن اتعلم حرفة إخفاء ما أكتبه.

وامتدت مهنة أخرى وراء المهنة الواحدة ألا وهى أن أصنع بنفسى ميكروفيلمًا لمخطوطات الكتب (بدون مصباح كهربائى واحد أسفل الشمس بأن أقتنص تراكم السحاب) أما أفلام الميكروفيلم فيمكن فيما بعد تثبيتها فى أغلفة الكتب بمظروفين جاهزين ثم ترسل إلى الولايات المتحدة الأمريكية إلى مزرعة ألكسندرا لفوفنا تولستايا، فلم أكن أعرف أحدا غيرها فى الغرب، وكنت واثقا من أن ابنة تولستوى لن يتملص من المساعدة.

حين تقرأ - صبيا - عن الجبهة، أو عن المنخرطين فى النشاط السرى، فإنك تتساءل من أين تتأتى للناس مثل هذه الشجاعة والمجازفة، لقد كان يبدو لى أننى سأصمد أبدا، هكذا كنت أفكر فى الثلاثينيات فى الملاحظة (Im Westen nichts neues) ولكن حين وجدت نفسى فى الجبهة صرت على ثقة بأن كل شىء أهون بكثير وتعتاد عليه بالتدريج أما حين يوصف فإنه أكثر رعبا عما هو عليه.

إنك إذا انخرطت فى العمل السرى من خور مخملى بالقرب من المصباح الأحمر والأقنعة السوداء، ونطقت بقسم ما، أو وقعت بالدم، فإن ذلك بالطبع شىء يثير الرعب بشده، أما بالنسبة للشخص الذى أقصى من مدة عن نمط الحياة العائلية، ولا يملك قاعدة (ولاتوجد لديه رغبة) فى بناء حياة خارجية بالنسبة لذلك الشخص هناك عائق خلف عائق، ودفن خلف دفن، تتعرف على شخص ما، ومن خلاله شىء ما، هناك جملة اصطلاحية تكتبها فى خطاب أو لدى الكلام، هناك - اسم مستعار، وهناك سلسلة من عدة أشخاص: تستيقظ ذات مرة صباحا فإذا بك يا إلهى قد صرت كاتبا سريا منذ مدة.

إنه لمن المؤلم حقا أن يتحتم عليك أن تنحدر إلى النشاط السرى ليس من أجل الثورة، بل من أجل الأدب الفنى البسيط.

ومضت السنوات وكنت قد تحررت من المنفى، وانتقلت إلى وسط روسيا، وعادت إلىّ زوجتى، وأعيد الاعتبار إلى اسمى، وانتقلت إلى الحياة العادية الراضية فى اعتدال، التافهة، الخانعة. وكنت قد اعتدت كذلك على بطانتها الأدبية السرية مثلما اعتدت على الجانب الظاهرى لها وهو عملى المدرسى. وكانت تواجهنى شتى الأسئلة: ما هى النسخه المحررة التى أنهى عندها العمل، وما هو الوقت الذى يجب أن أتمكن فيه من إنجاز العمل، ما هو عدد النسخ التى يمكن طبعها، وما هو حجم الصفحة، كيف تضغط الأسطر، ماهى الطابعة التى ينسخ عليها العمل، وإلى أين ترسل بعد ذلك؟ كل هذه الموضوعات لم تكن تحسم من قبل كاتب يتنفس بدون توتر ويكفيه إنهاء العمل والتمتع بالنظر إليه ثم تركه، بل انطلاقا من الحسابات المتوترة للكاتب السرى الذى يتعين عليه التفكير فى مكان يحفظ به العمل، وفى الشىء الذى يمكنه أن ينقله فيه، وما هى وسيلة الحفظ الجديدة التى يلزم التفكير فيها حين ينمو أكثر وأكثر حجم المكتوب وما أعيد طباعته؟

وهنا أغاثتنى عيناى الصافيتان وخطى الدقيق الذى يشبه بذور البصل، والورق الدقيق إذا وقفت فى إحضاره من موسكو، ثم الإبادة الكاملة (الحرق دائما وحسب) لكل المسودات، والخطط، والنسخ الموجودة بينها. أكتب سطوراً مكتنزة (لا أترك فاصلا واحد ثم بعد كتابة السطر كنت فوق ذلك أقصى وأقرب بيدى الكلمات المتراصة) وأنسخ على الجانبين بدون هوامش، ثم بعد الانتهاء من إعادة النسخ أحرق مسودات المخطوطة وصورة النسخ فقد كنت أعتبر النار الشىء الوحيد الموثوق به منذ خطواتى الأدبية فى معسكر الاعتقال، وقد سرت على هذا النظام فى كتابة روايتى «فى الدائرة الأولى» وقصة (ش ٨٥٤) وسيناريو «الدبابات تعرف الحقيقة»، ولاأتحدث هنا عن كتاباتى المبكرة، (لقد أسفت على تدمير أصل السيناريو لدرجة الدموع فقد كتبته على نحو خاص) ولكن تحتم على إحراقه فى أمسية قلقة، وقد هون الأمر على وجود موقد للتدفئة فى شقتى فى ديزان، ذلك لأن الحرق فى المحرقة المركزية كان أمراً مثيراً للإزعاج لقد كنت فخورا باستعيابى لدروس «إيزوب»(٢)، وقد فكرت فى حفظ مؤلفاتى فى ديزان فى جهاز البيك أب، فقد عثرت بداخله على تجويف، أما الجهاز نفسه فقد كان ثقيل الوزن بدرجة لن تكتشف معه زيادة فى الوزن، واستخدمت غطاء الخزانة العلوى وهو صناعة سوفيتية رديئة لتغطية أعلى الجهاز المصنوع من القش المزدوج.

كل هذه الاحتياطات كانت بالطبع، من باب الاحتياط، لكن الرب الحارس هو الذى يحرس. ولم يكن من غير المعقول - تقريبا - من الناحية الإحصائية أن تداهمنى لجنة المراقبة الخاصة بجهاز المخابرات (ك.ج.ب) رغم كونى معتقلا سابقا، ذلك لأن المعتقلين السياسيين كانوا يعدون بالملايين، ولو حدث وداهمونى لكان الموت هو أقل شىء ينتظرنى فى إطار وضعى غير المحصن، وغير المحمى آنذاك.

لقد تعين على أن أقوى من وضع الأمان فى نمط حياتى كلها، ففى مدينة ريزان التى انتقلت للعيش بها من فترة غير بعيدة لم يكن لدى معارف ولا أصدقاء على الإطلاق، ولم أكن أستقبل ضيوفا بالمنزل، أو أذهب لزيارة أحد لأنه كان من المستحيل أن أشرح لأحد أن الإنسان ليست لديه ساعة فراغ واحدة فى الشهر، أو فى السنه، أو فى الأعياد، أو فى العطلة. كانت زوجتى تتبع نظاما صارما، فقد كانت لاتسمح على الإطلاق للذرة المخبأه بأن تنطلق من الشقة، أو لنظرة متفحصة بأن تنفذ إليها. وكنت أقدر هذا بشدة وكنت لا أظهر أى اهتمامات متسعة فى العمل بين زملاء العمل، وكنت أعبر دائما عن غربتى عن الأدب (كان النشاط الأدبى المعادى يعتبرنى مذنبا أيضا بسبب قضية التحقيق، وبسبب هذه القضيه الخاصة سواء سكنت لفترة أو لم أسكن كان يمكن للعملاء مراقبتى وفى النهاية كنت أرتطم فى كل خطوة فى حياتى بعجرفة، وفظاظة، وحماقة وانتهازية الرؤساء بمختلف المستويات، وفى كل المؤسسات، وأحيانا حين كانت تسنح لى فرصة تنقية شىء ما أو الحصول على شىء ما عن طريق شكوى صائبة أو اعتراض حاسم، فإننى ما كنت أسمح لنفسى بهذا أبدا، بأن أبرز فى جانب الاحتجاج، الصراع، أو بأن أكون مواطنا سوفيتيا مثاليا، أى مطيعا لكل استبداد، وراضيا دائما بأية حماقة.

أن التكاثف المتكسة تحفر جذورها عميقا.

لم يكن هذا سهلا للغاية، فكما لو كان المنفى لم ينته، وكما لو كان معسكر الاعتقال لم ينته، وكما لو كانت نفس الأرقام لاتزال عالقة بى، والرأس لم يرتفع مطلقا، والظهر لم يستقم أبدا. لقد كان من الممكن أن يجيش كل الغضب فى كتاب عادى، لكن حتى هذا كان من المستحيل كذلك، ذلك لأن قانون الشعر فى أن يكون أعلى من غضبك، وأن يستوعب الواقع من منظور الأبدية لكنى كنت أدفع كل هذه الأتاوات فى سكينة، وكنت أعمل مع ذلك بشكل حسن ومحكم رغم ضآلة الوقت المتبقى للعمل، وحتى بدون هدوء حقيقى.

لقد كنت أشعر بالفزع وأنا أستمع فى المذياع إلى بطالة الكتاب الميسورين ذائعى الصيت وهم يتحدثون عن الوسائل الممكنة

للتركيز فى بداية العمل، وعن ضرورة إقصاء شتى العوائق، وضرورة إحاطة الكاتب بأشياء تبعث على الإثارة. أما أنا فقد تعلمت فى معسكر الاعتقال أن أكتب وأطوى ما أكتب أثناء سيرى فى الطوابير تحت الحراسة، وفى السهل الصقيعى، وفى ورشة المسبوكات المعدنية وفى التخشيبة التى تطن. لقد تعودت على الكتابة بصورة طبيعية فى كل مكان مثلما تعود الجندى أن يغفو حين يجلس بالكاد على الأرض، ومثلما يقى الكلب شعر الجلد فى الصقيع بدلا من المدفأة، ورغم أننى الآن طليق قانون انقباض وانفراج الروح الإنسانية، فقد بات من الصعب إرضائى، فقد كان يعوقنى المذياع، والأحاديث، وكذلك الهدير المستمر لسيارات الشحن التى تتردد على نافذتى فى مدينة «ديزان»، وتعلمت بعد جهد طريقة كتابة السيناريو للسينما غير المعروفة بالنسبة لى، فما أن كانت تلوح ساعة أو ساعتا فراغ على التوالى كنت أكتب أو كان الله يباغتنى بالأزمات الإبداعية ونوبات اليأس والعقم.

كنت أمتلك مزاجا راسخا، سعيدا، مبتهجا خلال كل تلك السنوات من الكتابة السرية: خمس سنوات فى معسكر الاعتقال قبل مرضى، وسبع سنوات من المنفى والحرية «الحياة الثانية» بعد شفائى المدهش. إن الأدب الذى كان قائما زاعقًا بمجلاته العشر السميكة، وبجريدتيه الأدبيتين، والمجموعات القصصية التى لاحصر لها، وبعض الروايات والمؤلفات الكاملة، والجوائز السنوية، والمسلسلات الإذاعية، كل هذا أدب غير حقيقى، ولم أكن أفقد الوقت، أو أشعر بالضجر لمتابعتها، فقد كنت أعرف مسبقا أنه لا يوجد بها شىء يستحق، ليس لأنه لم يكن من الممكن أن تولد المواهب هناك، ربما كانت توجد هناك مواهب، ولكنها ماتت هناك أيضا، وليس السبب فى عدم وجود حقل يزرعون به، بل إنه ما من شىء يمكن إنماؤه فى هذا الحقل، فبمجرد انخراطهم فى دنيا الأدب كان جميعهم: الروائيون الاجتماعيون، وكتاب المسرح الحماسيون، والشعراء الاجتماعيون وبالإضافة إليهم النقاد وكتاب المقالات الاجتماعية جميعهم كانوا يوافقون على كل موضوع وقضية، ولا يتحدثون عن الحقيقة الرئيسية التى كانت تتسلل إلى أعين الناس بدون الأدب. هذا القسم بالكف عن قول الحقيقة كان يسمى الواقعية الاشتراكية، وحتى شعراء الحب والشعراء الغنائيون، لقد انصرف هؤلاء الشعراء إلى الطبيعة أو إلى الرومانتيكية البراقة من أجل الأمان، وقدرت عليهم جميعا حالة من التدهور بسبب افتقادهم لشجاعة التطرق إلى الحقيقة الرئيسية.

لقد عشت سنوات النشاط السرى بذلك الاعتقاد بأننى لست الوحيد الذى يحيا معاقا ومتحايلا بهذا النحو، وأن هناك بضعة عشرات من أمثالى من الكتاب المنعزلين والمثابرين والمتناثرين فى أنحاء روسيا كلها، وأن كل واحد منا يكتب وفقا لما يمليه الشرف والضمير عن ذلك الذى يعرفه عن وقتنا، وعن حقيقته الرئيسية التى تتشكل من السجون والإعدامات، ومعسكرات الاعتقال، والمنفى، والتى إذا ما تجنبتها فإنك لن تكتب عن الحقيقة الرئيسية. لقد كان أمثالنا من الكتاب بضعة عشرات، وكان الجميع يتنفس بصعوبة، وحتى وقت معين كنا لا نستطيع أن نظهر حتى للبعض بأية حال. ولكن ها قد أتى الوقت الذى نبرز فيه جميعا من عمق البحر مرة واحدة مثل العمالقة الثلاثة والثلاثين.

ثمة اعتقاد ثالث بأن هذا هو رمز لما بعد الموت وأن كتبنا فقط هى التى ستبرر، كتبنا التى بقيت بفضل وفاء ودهاء الأصدقاء وليست أجسادنا لأننا أنفسنا سوف نموت قبل ذلك أنفسنا. وكنت لا أزال لا أصدق أن الأدب يستطيع أن يبعث الزلزال ويبدأه فى المجتمع (رغم أن التاريخ الروسى قد أوضح لنا هذا) وكنت أعتقد أن المجتمع سوف يرتعد وينصلح لأسباب أخرى. وهكذا سيظهر صدع، شق للحرية، وسيتحرك للتو أدبنا السرى إلى هناك، ليشرح للعقول الضائعة والمشوشة لماذا تعين أن يحدث كل هذا حتما، لماذا الالتواء والتعنت هكذا منذ عام ١٩١٧؟

ولكن ها قد مضت السنوات، وبدأت أميل إلى الاعتقاد بأننى قد أخطأت فى تصوراتى الثلاثة كلها.

لقد ظهر أن ميدان الأدب لم يكن عقيما بهذا النحو، فمهما أحرقوا به كل ما من شأنه أن يمنح الزاد والنداوة لما هو حى فقد نما الحى رغم ذلك، وهل يمكن ألا نعترف بهذا الشىء الحى فى مؤلف «تيركين»، «وتيركين فى ذلك العالم»، وصور الفلاحين عند **زاليجين**؟ وكيف لا نعترف بأسماء **شوشكين**، **موجايف**، **تندرياكوف** و**بيلوف**، و**استفايف**، و**سولوخين** أسماء حية، وكذلك أسماء **مكسيموف** و**فلاديموف**؟ وكم كان من الممكن أن يكون **كازاكوف** قويا ومتمكنا لو أنه لم يختبئ من الحقيقة الرئيسية؟ إننى لاأحصى كل الأسماء لأن ذلك لا يتسنى هنا، لأنه يوجد أيضا شعراء شباب يتسمون بالشجاعة، وعموما فإن اتحاد الكتاب الذى لم يقبل فى عضويته فى وقت من الأوقات الشاعرة **تسفيتايفا** ولعن الكاتب **زامياتين**، وازدرى **بولجاكوف**، وتجنب **أخماتوفا**، و**باسترناك** قد تمثل لى من النشاط السرى مثل أولئك الذين استولوا على المعبد ودنسوه؛ أولئك الذين يجب قلب موائدهم، أما هم أنفسهم فيتعين طردهم بالسوط إلى الدرجات الخارجية. إننى لدهش وسعيد لأننى أخطأت.

فقد أخطأت كذلك فى النبوءة الثانية، فقد تبين أن أمثال هؤلاء الأدهياء، والمثابرين، والسعداء هم قلة للغاية، وأنه لن يتكون منا أدب كامل بأية حال، فقد كانت المكنسة الرقابية تعمل بطريقة حديدية أكثر مما كنت أعتقد. وكم من العقول الناصعة، وربما العبقرية قد طوتها الأرض بلا أثر، بلا نهايات، بلا عطاء (أم أنهم أكثر دهاء ومثابرة عنا؟) وحتى اليوم يكتبون فى صمت، ولا يظهرون، مدركين أن ساعة الحرية لم تأت بعد؟ من المحتمل، فلو أن أحد ما تحدث على بشىء فى قسم النثر منذ سنة مضت فإننى ما كنت سأصدق ذلك.

لقد كشف الكاتب **فارلام شالاموف** عن أوراقه فى الربيع المبكر فقد صدق ما أعلن عنه فى مؤتمر الحزب العشرين وأطلق أشعاره الأولى المبكرة بوسائل النشر الذاتى

(سام ايزدات) آنذاك، وقرأتهما في صيف عام ١٩٥٦، وارتجفت قليلا فهاهوذا أخ لي، واحد من الكتاب السريين الذين كنت أعرف عنهم دون أن يساورني شك في ذلك، وكان هناك خيط. وددت أن أكشف له عن نفسي للتو، لكن ظهر أنني أقل ثقة منه، وعلاوة على ذلك كان الكثير الذي لم يكتب بعد، وكانت الصحة والعمر تسمحان بالصبر، فصمت، وواصلت الكتابة.

لقد أخطأت كذلك في اعتقادي الثالث، فقد بدأنا نبرز من هاوية المياه المظلمة في وقت سابق بكثير عما تصورت، ونحن لانزال على قيد الحياة.

فقد قدر لي أن أعيش حتى بلوغ تلك السعادة ألا وهي أن أطل برأسي وأرشق أول أحجار في الجبهة المتبلدة، لقد كانت الأحجار تتدحرج، أما الجبهة فقد بقيت سليمة، لكن الأحجار حين كانت تسقط على الأرض كانت تزهر أعشاب الفتح[٣]، وكانت تستقبل إما بالابتهاج، أو بالكراهية، فما من أحد كان يمر هكذا ببساطة.

ثم بعد ذلك، على العكس، تباطأت الأمور وامتطت مثل ربيع بارد ممتد، وكان التاريخ ينحى في دوائر ضيقة وضيقة تقبض كل عقله على العنق وتخنقه أكثر. وهكذا سار كل شيء على غير الهوى (نعم وهكذا تعين الانتظار) وما من شيء تستطيع أن تبتدعه سوى أن تقذف في تلك الجبهة بآخر الأحجار، وبآخر قواك المتبقية.

نعم، نعم، بالطبع من لا يعرف أن الصفصافة لن تخترق حوائط الأبراج الخرسانية الحديدية.

كنت أكتب وأكتب في سكينة مدة اثنى عشر عاما، ولم أرتجف إلا في السنة الثالثة عشرة فقط، كان ذلك في صيف عام ١٩٦٠ حين بدأت أشعر بأنني قد فاض بي، وأنني قد فقدت اليسر في الفكر والحركة بسبب كثرة الأشياء المكتوبة، وفي إطار الوضع الذي لا مخرج منه تماما. لقد بات ينقصني الهواء في الكتابة السرية.

إن التميز القوى للكاتب السرى يكمن في حرية قلمه: فهو لا يحتفظ في مخيلته لا بالرقابة، ولا برؤساء التحرير، ما من شيء يقف في مواجهته عدا المادة الأدبية، ما من شيء يحوم من فوقه عدا الحقيقة، ولكن يوجد في وضعه ضرر دائم ألا هو قلة القراء خاصة القراء المثقفين أدبيا، الصارمين. لقد كان عندي قلة من القراء (كان عندي أقل من عشرة قراء، وهم بشكل رئيسي من المعتقلين السابقين، وعلاوة على ذلك فلم يتمكن أحد منهم من قراءة كل ما كتبت لأننا نعيش في مدن مختلفة ولا يوجد لدى أحد منهم أيام فائضة، أو موارد فائضة للسفر، أو حجرات فائضة للضيافة.

إن الكاتب السرى يتخير قراءه تبعا لسمات مغايرة تماما: الموثوقية السياسية، والمقدرة على الصمت، وهاتان السمتان من النادر أن تتجاورا مع الذوق الأدبي المرهف، وهكذا لا يحصل الكاتب السرى على النقد الفني الصارم الواعي بالقياسات الفنية المعاصرة. إن هذا النقد الواعي - على ما يبدو - وكذلك الربط الطوبوغرافي الواعي للعمل المكتوب بالفضاء الجمالي لهو ضروري جدا، وهو ضروري بالنسبة لكل أديب ولو مرة كل خمس سنوات، أو مرة كل عشر سنوات، وفي هذا الإطار تبرز نصيحة بوشكين «هل أنت راض أيها الفنان الصارم»؟

ورغم أنني منضبط جدا، ولكن ليس لدرجة الكمال، فقد أخذت أكتب في وحدة صماء مدة عشر أو اثنى عشر عاما، وكنت أستبيح لنفسي أشياء دون أن الاحظ، فكنت أكتب أحيانا خطابا حادا للغاية، وأحيانا مقطوعات حماسية، أو وصلة تقليدية رديئة حيث لا أجد رابطة موثوقاً بها أكثر.

ومؤخرا، حين أطللت من النشاط السرى خففت من لهجة مؤلفاتي الحادة كي تتلاءم مع العالم الخارجي، لقد خففتها من ذلك الذي لم يتقبله المواطنون من الوهلة الأولى، واكتشفت لدهشتي أن تخفيف اللهجة كان من صالح المؤلف، فهو يقوى من تأثيره، وصرت أكتشف تلك الأماكن التي لم أكن ألحظها من قبل، فكنت أضع طفلا صغيرا في مكان الطوب الحراري الكامل، وشعرت منذ احتكاكي الأول مع الوسط الأدبي المتخصص بأنه يجب أن يشتد عودي.

لقد أخطأت في المسرحيات بشكل خاص وذلك بسبب جهلي الكامل، فقد صرت أكتب المسرحيات في المعسكر ثم بعد ذلك في المنفى، وكنت أحتفظ في تصوري بالمسرحيات التي شاهدتها في مسرح روستوف الإقليمي وحده في الثلاثينيات، والتي كانت لا تطابق مطلقا المستوى المسرحي العالمي آنذاك.. ولأنني كنت على ثقة بأن الصدق والتجربة الحياتية هما الأهم في الفن، فإنني لم أقدر جيدا أن الأشكال الفنية معرضة للشيخوخة، وأن الأذواق في القرن العشرين تتغير بشدة، ولا يمكن أن يهملها المؤلف.. والآن بعد جولتي في مسارح موسكو في الستينيات (المسارح الآن ليست مسارح ممثلين، وليست حتى مسارح كتاب المسرح، بل مسارح المخرجين بوصفهم المبدعين الوحيدين للمسرحية تقريبا، وبعد هذه الجولة أشعر بالندم لأنني كتبت مسرحيات.

لم أتمكن في عام ١٩٦٠ من أن أسمي، وأشرح بالضبط كل هذا وأفسره، لكنني أحسست بالخمول، وبأن القليل الذي كتبته معطل، وصرت أستشعر شيئًا من الانجذاب تجاه الحركة، وبما أنه لم يكن من الممكن الحركة، وما من مكان هنا للحركة، لذا صرت أشعر بالاكتئاب وسار مشروعي الأدبي المدبر، والصامت، وغير المرئي، في طريق مسدود.

كتب تولستوى قبل موته بأنه ليس من الأخلاق عموما أن ينشر الكاتب مؤلفاته في حياته، وأنه من الضروري فقط العمل على الحفاظ على المؤلفات، أما النشر فليكن بعد الموت، ودون أن نتحدث عن أن تولستوى كان يصل إلى جميع الأفكار الطيبة فقط بعد دائرة من الرغبات والآثام، فإن تولستوى قد أخطأ هنا في هذا الرأى بالنسبة للعصور البطيئة، فما بالك بالنسبة لعصرنا السريع الإيقاع إن تولستوى مُحقٌ في أن الرغبة في النجاح لدى الجمهور تفسد قلم الكاتب، ولكن قد يفسد القلم أكثر افتقاد الكاتب سنوات طويلة لإمكانية وجود قراء صارمين، معاديين ومعجبين، وكذلك افتقاده تماما لإمكانية التأثير بقلمه على الحياة المحيطة، وعلى الشباب النامي. مثل هذا البكم يمنح الطهارة، لكنه يعفى من المسئولية تجاه المعاصرة. إن رأى تولستوى ينقصه التمعن.

وحتى ذلك الحين كان ما يُنشر من الأدب المعاصر يبعث على التشويش ثم صار للتو مثيرا للهياج بالنسبة لي.

وظهـرت مـذكـرات إهرينبـورج، وباوستوفسكى، فأرسلت إلى هيئة التحرير دراسة نقدية حادة، لكن أحدا لم يقبلها بالطبع لأن اسمى لم يكن معروفا لأحد، لقد بدت هذه الدراسة من الناحية الشكلية موجهة ضد أدب الذكريات عموما، لكنها فى الحقيقة كانت بمثابة عتاب موجه إلى الكتاب الذين كانوا شاهدين للعصر المظلم الكبير، وما زالوا يحاولون التملص والإفلات من الإدلاء بشىء جوهرى، ويدلون بالصغائر، ويحجبون أعيننا بالمراهم المليئة كى لا نرى الحقيقة التى هى أبعد من ذلك، فما الذى كان يخشاه هؤلاء الكتاب الآمنون من أصحاب المقامات؟

لقد أخذت أفكر فى ذلك الخريف حين كنت ساكناً فى جحرى وأشعر بالوهن فكرت فى أن أكتب ـ مع ذلك ـ شيئا ما، وأن أظهره للناس على الأقل فيما لو كان من المستحيل نشر، ولو أنه ليس من الضرورى إخفاؤه.

وهكذا فكرت فى كتابة مسرحية «شمعة فى الريح»، وهى مسرحية مأخوذة من مادة المعاصرة وهذه المادة ليس لها طابع قومى محدد، وهى عن المجتمعات المرفهة فى السنوات العشر الأخيرة بصرف النظر عن كونها شرقية أو غربية.

إن هذه المسرحية هى أكثر مسرحياتى فشلا بين كتاباتى، وأكثرها صعوبة فى الكتابة. وبالأحرى كانت هذه هى المرة الأولى التى شعرت فيها بصعوبة كتابة شىء وطول وقت كتابته، فلو أنك أعدت كتابتها أربع مرات أو خمس فإنك تستطيع إقصاء مشاهد كاملة واستبدال مشاهد أخرى بها وكل هذا تأليف، ولقد أنفقت عليها جهداً كبيراً وكنت أعتقد أننى أنجزتها ولكننى لم أحصل عليها، وكنت قد استقيت موضوعها عن قصة حقيقية لأسرة موسكوفية، ولم أخالف ضميرى فى أى مكان، وكتبت جميع الأفكار بمنتهى الإخلاص وبطريقة محببة كذلك، ورفضت من أول فصل فى المسرحية أن أرضى الرقابة: فلماذا لم أنجح فى المسرحية؟ أحقا لم تنجح فقط لأننى لم أصور الواقع الروسى المحدد (إننى لم أصوره ليس لغرض التمويه على الإطلاق، وليس من أجل الكشف عن الشىء، بل من أجل العرض المبسط المتسع الجامع، ولأن الحديث عن الغرب المشبع أكثر مصداقية من الحديث عنا) ولكن ألم يتحتم ضياع اللغة الروسية بدون الحديث عن التربة الروسية؟ غير أن الآخرين يكتبون بهذه الطريقة التى تفتقد إلى الهوية القومية واللغة ويحصلون على العمل، فلماذا لم يحدث معى هذا؟ هذا يعنى أنه من المستحيل عمل خطوة ونصف بطريقة مجردة، وعمل الباقى بطريقة محددة.

ثم قمت بمحاولة أخرى فى عام ١٩٦١، ولكنها غير واعية تماما، لم أكن أعرف لماذا هذه المحاولة، ولم تكن عندى فكرة عن ذلك، لقد أخذت ببساطة مؤلفى (ش ٨٥٤) وأعددت نسخة بشكل ميسر، فأسقطت أكثر المواضع والآراء حدة وكتبت قصة استغفال الأمريكيين فى سيفاستوبل بتقديم صورة مصطنعة للرفاهية فى عام ١٩٤٥.. ولقد فعلت ذلك لأمر ما، ووضعت القصة؛ وضعتها بشكل صريح، ودون أن أخفيها. لقد كانت تلك حالة من التحرر السعيد، فلم أشغل تفكيرى بالمكان الذى أخبئ فيه العمل الجديد الذى أنجزته، بل احتفظت به ببساطة فى درج المكتب، وهى سعادة لا يقدرها الكتاب حق التقدير، فأنا لم أكن أرقد أبدا ليلة واحدة دون أن أتحقق من أن كل شىء مخبأ، وما هو التصرف فيما لو قرعوا بابى ليلا.

لقد تعبت من التدابير السرية فقد كانت تكلفنى وجعًا فى الرأس أكثر من الكتابة نفسها، ولم يكن من المنتظر أى انفراج من أى جانب، ولم يكن المذياع الغربى الذى كنت أسمعه دائما عبر التشويش يعرف شيئا عن التطورات الجيولوجية العميقة والتصدعات التى كان يتعين أن ترتد بضربة على السطح. ما من أحد كان يعرف شيئا، ولم أكن أتوقع شيئاً سارا، وشرعت فى إخراج جديد وإعادة نسخ لعملى «الدائرة»، وبعد انقضاء المؤتمر المبتذل للحزب وهو المؤتمر الواحد والعشرون لم يكن من الممكن التنبؤ مطلقا بذلك الهجوم المفاجئ والجسور ضد ستالين والذى بدأه **خروشوف** فى المؤتمر الثانى والعشرين للحزب والذى لم نتمكن من تفسيره نحن أبناء الأقاليم غير المطلعين على مجريات الأمور.

غير أنه حدث، وليس سرا مثلما كان فى المؤتمر العشرين بل علانية، ولا أذكر أننى قرأت منذ مدة أشياء ممتعة مثل تلك الخطب التى تليت فى مؤتمر الحزب الثانى والعشرين.. لقد قرأت هذه الخطب، وقرأتها فى الحجرة الصغيرة فى المنزل الخشبى المتآكل، حيث كان من الممكن أن تحترق مسوداتى التى كتبتها عبر سنوات طويلة من عود ثقاب منحوس، وكانت حوائط عالمى الحبيس تتأرجح مثل ستائر كواليس المسرح، وكانت تتسع فى تأرجحها فتأرجحى وتخترقنى: أجل ألم تحن بعد، اللحظة السعيدة المهولة التى طال انتظارها منذ مدة؛ تلك اللحظة التى يمكن فيها أن أطل برأسى من تحت الماء؟

لم أكن أجرؤ على الخطأ! فقد كان من المستحيل أن أطل قبل الأوان، ولكن كان من المستحيل كذلك أن أضيع اللحظة النادرة لقد تحدث الكاتب **تفاردوفسكى** بشكل جيد فى المؤتمر الثانى والعشرين للحزب، وكانت نبرة حديثة تفيد بأنه من الممكن الكتابة بشجاعة أكثر وحرية أكثر من مدة أما نحن فلا نستفيد بالفرصة، وكذلك بنبرة أنه لايوجد لدى مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد) موضوعات أكثر شجاعة، وأكثر حدة كان الممكن أن تنشر.

لم أكن أميز **تفاردوفسكى** ـ بحال ـ فى فترة كتابته لـ «موراقيى» عن المجموع العام للشعراء الذين يخدمون مجمرة الكذب، ولم أكن أعرف قصائد منفردة رائعة له، فلم أعثر على هذه القصائد حين كنت أطالع فى المنفى فى عام ١٩٥٤ مؤلفاته فى جزءين، لكننى كنت أعتبر مؤلفه «فاسيلى تيوركين» منذ فترة وجودى فى المنفى مؤلفا مدهشا ناجحا، فمنذ انقضاء فترة طويلة على ظهور أول مؤلفات صادقة عن الحرب (منذ «خنادق» نيكراسوف لم ينجح فى كتابة هذه المؤلفات كثيرون من الكتاب، وربما تمكن من ذلك حوالى نصف دستة)، وفى

سيل الطنطنة الدعائية التى صاحبت إطلاقنا النار وقصفنا القنابل نجح تفاردوفسكى فى كتابة مؤلف خارج الزمن، شجاع، نابع من الشعور الذاتى النادر المدرك للمعايير، وربما حسب الدماثة الريفية العامة (إننى لا أستطيع أن أكف عن الدهشة من دماثة الفلاحين مع جهلهم القاسى، ووجودهم الشاق). إن تفاردوفسكى الذى لم يكن يملك حرية قول الحقيقة توقف - مع ذلك - أمام كل أكذوبة عند آخر مليمتر، دون أن يتخطى هذا المليمتر فى أى مكان ! ولهذا فقد حدثت معجزة، وأنا لا أقول هذا حسب رأيى الشخصى، فقد لاحظت جيدا عند جنود البطارية التى خدمت بها فى وقت الحرب ذلك لأنه نظرا لظروف الخدمة الاستطلاعية التى كنا نقوم بها كان لدى الجنود حتى فى الظروف الحربى كثير من الوقت للاستماع إلى القراءة. وهكذا اختار، وفضل الجنود «الحرب والسلام»، «وفاسيلى تيوركين»، من بين كثير من الأعمال التى عرضت عليهم.

لم يسمح لى ضيق الوقت بعد ذلك سواء فى معسكر الاعتقال أو المنفى، أو فى فترة عملى بالتدريس والنشاط الأدبى السرى، بقراءة مؤلف «منزل عند الطريق»، أو أى عمل آخر. (قرأت فقط عمله «تيركين فى ذلك العالم» فى قوائم عام ١٩٥٦ ذلك لأن مؤلفات النشر الذاتى (سام ايزدات) كانت تحظى بالاحترام والعناية) ولم أكن على علم بأن فصل من «وراء البعد» : بعد قد نشر فى «جريدة البرافدا»، وأن «اليوتيما» قد حصلت على جائزة لينين فى السنة نفسها. لقد قرأته مؤخرا جدا، أما فصل «هكذا كان هذا»، فقد قرأته حين صادفته فى مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد).

لقد تميز هذا الفصل بالشجاعة بالقياس بحالة الوجل العام فى ذلك الوقت وآنذاك وجد لدى أول دافع بأن أعرض على تفاردوفسكى شيئا مما كتبته، فهل أعقد العزم على هذا ؟

ومع ذلك فحين كنت أتصفح وأتمعن فصل «هكذا كان هذا»، قابلت فى قراءة الفصل: «الأب المتوعد»، أحقيته، إلى جانب «عدم أحقيته»، ونحن «ندين له بالنصر» وكذلك تشبيه ستالين بالفولاذ العسكرى، وقرأت :

وفى كتابنا الذهبى
لا توجد شطرة واحدة، ولا حتى فاصلة
«تحجب شرفنا»
أجل، فكل شيء حدث معنا
قد حدث !

لكم هى نبرة ناعمة جدا هذه : ألا «يحجب الشرف» عار معسكرات الاعتقال الذى امتد لأربعين عاما؟ وكذلك من التعميم الشديد القول بأن «كل شيء حدث معنا حدث «مامن حذف أو زيادة هنا» أهكذا أيضا يمكن الحديث عن شتى أنواع الفاشية، لا داعى إذن للحديث عن نورينبرج؟ ماحدث قد حدث .... ؟ إن الفلسفة عاجزة حاكمها لا تنحسب على التاريخ. لقد لمس الشاعر (يقصد تفاردوفسكى) بقدميه الطريق المرصوف غير أنه كان من المخيف بالنسبة له أن يعرج إليه.

ولم أكن أعرف هل إذا ما اندفعت من المستنقع ومددت يدى إليه وقلت له أعرج، فهل سيأتى أم سيختفى؟

وكذلك لم أكن أسلك حكمًا خاصًا عن مجلة «نوفى - مير» وعما كانت تمتلئ به صفحاتها الرئيسية، لقد كانت هذه المجلة لاتختلف كثيرا بالنسبة لى عن بقية المجلات، فقد كانت التباينات التى تراها المجلات السوفيتية بين بعضها تبدو لى تافهة، ولا سيما بالنسبة للرؤية التاريخية البعيدة سواء كانت هذه المجلات فى المقدمة أو المؤخرة. لقد كانت كل هذه المجلات تستخدم الاصطلاحات نفسها، القسم نفسه، ونفس الكليشهات، نفسها، ولم أكن أقدر على تناول كل هذا ولو بملعقة شاى واحدة.

ولكن: ألم يكن هناك معنى ما لهدير الطبقات أسفل الأرض والذى انطلق فى مؤتمر الحزب الثانى والعشرين ؟ وهأنذا هنا وجدت قصة «شن ٨٥٤»، «المخففة»، ملائمة، فليس من المعروف الهدف من القصة، وبماذا توحى؟ وقررت أن أقدم القصة إلى مجلة «نوفى مير» ولو لم يحدث ذلك لحدث ماهو أسوأ، كنت سأرسل إلى خارج شريطًا لفيلم عما كان يجرى داخل معسكر الاعتقال باسم مستعار هو ستيبان خلينوف، وكان هذا الشريط معداً بالفعل، ولم أكن أعرف أنه فى أفضل ووضع إذا ما نشر هذا الشريط فى الغرب وانتبه إليه فإنه ما كان من الممكن أن يحدث تأثير مساو لواحد فى المائة من حجم ذلك التأثير، لكن شعورى بالغثيان من المأزق الذى كنت فيه على مدى عام اقتضى منى نفحة ما.

لم أذهب بنفسى إلى مجلة «نوفى مير» إذ لم تجرؤ قدماى على أن تمتد مع توقع الفشل.. كان عمرى آنذاك ثلاثة أربعين عاما، وكنت قد عانيت فى الدنيا ما يكفى من الإخفاق الذى لا يدعنى أذهب إلى هيئة التحرير مثل شاب مبتدئ فتولى زميلى فى السجن ليف كوبيليف مهمة توصيل مخطوطة المؤلف إلى المجلة، ورغم أن حجم العمل كان ست صفحات إلا أنه كان مكتوباً بشكل دقيق؛ فقد كتبت الصفحات من الوجهين بدون فراغ الهوامش، والسطر ملاصق للسطر.

وأعطيته المخطوطة والقلق يستحوذ على؛ ليس ذلك القلق الذى يساور الكاتب الشاب المحب للمجد ، بل قلق المعتقل القديم الذى أضناه الضجر، وليست لديه حيطة فى أن يعطى أثرا لنفسه.

كان ذلك فى بداية نوفمبر عام ١٩٦١ ، وقد كتبت فى مذكرة عرضية فى ذلك الشهر: أننى (أشعر كما لو كنت أصعد إلى أعلى فى أرجوحة: شعور بالخوف وانحباس فى التنفس ولكن حالتى طيبة) .

ولم أكن أعرف الطريق إلى فنادق موسكو، وهنا انتهزت فرصة قلة ازدحام الناس قبل العيد، وحصلت على سرير للنوم فى إحدى المؤتيلات.. هنا عشت أيام التردد الأخيرة، حين كان لا يزال ممكنا التوقف والعودة (لقد بقيت ليس من أجل التردد، بل من أجل قراءة «السام إيزدات» (النشر الذاتى) لرواية «هيمنجواى» لمن تدق الأجراس، التى حصلت عليها مدة ثلاثة أيام، ولم أكن قد قرأت سطرا واحدا من مؤلفات هيمنجواى حتى ذلك الحين.

ووجدت الفندق فى حى أوستانكينا قريب جدا من المدرسة الثانوية الكنسية حيث تجرى أحداث مؤلفى «الدائرة»، وحيث بدأت الكتابة جدياً فى عام ١٩٤٨ مع أول تجربة لى فى معسكر الاعتقال. كنت أتخيل قراءتى لهيمنجواى بالخروج للتجول قرب سياج المدرسة الذى كان لايزال يقف مكتنفا

حـــفـظ
حـــق

المحيط الصغير نفسه الذى كان يضم بين جنباته فى وقت من الأوقات عديداً من أناسنا البارزين ويفور بجدالنا وأفكارنا.

كنت أتجول الآن على بعد عشرة أمتار من ذلك المنزل الكاتدرائى، وتلك الأشجار الزيزفونية الخالدة التى كنت أتمشى وأمشى بين أرجائها فى الصباح والظهيرة والمساء لمدة ثلاثة أعوام وأنا أحلم بالحرية البعيدة المشرقة فى سنوات أخرى مشرقة فى بلد أكثر إشراقا.

أما الآن فأننى أسير فى يوم غائم زلق، فى الطقس المبتل الوحل من شهر نوفمبر، كنت أسير من الناحية الأخرى للسياج عبر الممر الذى كانت تخترقه من قبل دوريات الحراسة وحدها من برج حراسة إلى برج آخر، وكنت أفكر ما الذى اقترفته ؟ لقد وقعت من جديد بين أيديهم.

كيف أمكننى، دون أن أكون مجبرا على شىء أن أقدم على الوشاية بنفسى. ■

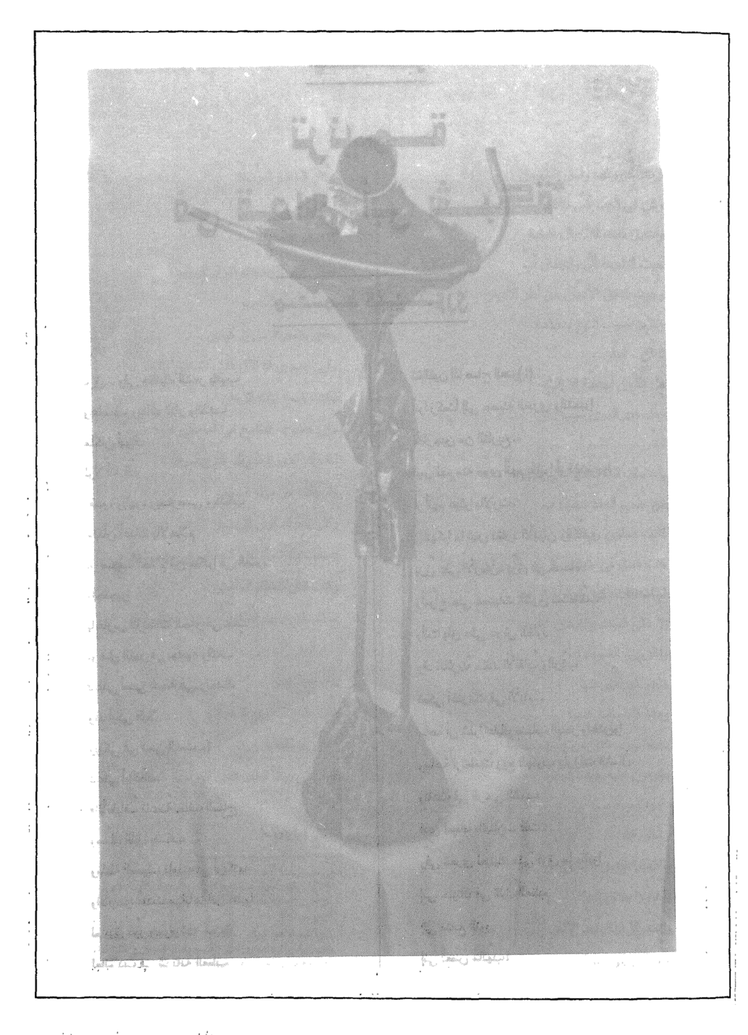
الهوامش:

(١) الصخرتان المشار إليهما هما روايتا «أرخبيل جولاج»، و «العجلة الحمراء».

(٢) لغة «إيزوب»: وسيلة مجازية للتعبير عن الأفكار بمساعدة الإيماءات والإشارات، وقد أخذت تسميتها عن اسم كاتب الأمثولات الإغريقى «إيزوب».

(٣) نوع من الأعشاب ـ حسب المأثور الشعبى ـ يمتلك القدرة على التخلص من الأمراض، وفتح الأماكن المغلقة (المترجمة).





ترنيمة في قداس أبي شبكة*

محمد الفيتوري

برق .. وفي مقلتيك الشعر يلتهب
وعاصف ويداك النار والذهب
ماكان أبهاك
لولا أنه قدّر
يقسو، ويلهو، ويسترضي وينتخب
ماكان أغناك بالأحلام
لو صدقتْ أحلام من سكنوا في الضوء
واحتجبوا
ياغارسَ الزنبقات الحمر في جسدٍ
توحش القهر في جنبيه والتعب
دعني أضئ شمعة في راحتيك
وقد أبكي قليلا..
ويبكي في دمي الغضبُ!
دعني أباغتْكَ
فالأطيافُ ناعسةٌ خلف السياج
ومسْك الليل ينسكب
وطفلة الصيف نامت في أريكتها
والأرْض أهدت مراياها لمن غلبوا
لم يبق غيْر وجوه شبه معتمة
لعالم دبَّ في شريانه العطب
لخائفين إذا صاح العدو(!)
أتوا ركضاً إلى حصنه العبريّ وانتحبوا
لخارجين من التاريخ..
ليس لهم منه سوى أنهم خانوا أو اغتصبوا
أو أنهم عبثوا بالإرث..
وانتهكوا ما ليس تغفره الأديان والكتُب
برقٌ على الأرض، برْق في السماء
وأمواج على هضبات الشرق تصطخُب
وأنتَ باقٍ على عرش الخلود
وقد تناثرتْ خلفك الألقابُ والرتّب
تحكي اغترابك في الأيام..
ساعة أن شقوا عليك ضباب البحر واغتربوا
وساعة ارتطمَتْ ريح الجنوب بأرزات الشمال
وتاهت في الرحى الشهب
فدىً لعينك يالبنان ـ قلتَ ـ
وفي شعري لعينيك منيّ فوق ما طلبوا
إني حنينك في الليل العظيمِ
إلى منابع النور
إني بعض ماتهَب!

الشعـــــر

فاملأ كؤوسك، واسق الملهمين

وكن فى الحب أنَّى أتاك الحب ينتسب

واستبقِ ذاتك للأجيال قاطبة

حيث الطبيعة أمٌ، والجمال أبٌ

وحيث تنعتق الأديان من أطر الأديان

والنهر صوب النبع ينجذب

لبنانُ.. لبنان..

هل للشوق أجنحّة إلا إليك

وهل غيرُ الهوى سببُ

لبنانُ..

واغتسلتْ قانا الجميلة فى بحيرة

من جحيم الحقد تضطرب

كانت بساتين وردٍ

كنتُ تعبقُ فى خيالها، أو تهز النجم أو تثبُ

ثم استفاقت، كأن لم تستفق أبداً

إلا على الموت والغيلانُ تقتربُ

واغرورق الصوت..

هاهم غير ماوعدوا

وهذه قانا مثلما كذبوا

سحقاً لهم.. غنوا من يأسهم صنماً

يطّوفون عليه حيثما ذهبوا

داسوا العهود..

وخانوا الله..

وانتهكوا القدس السماوى..

واغتروا بما ارتكبوا

واستمرأوا الإثم بعد الإثم

فاحتكموا إلى يهوذا..

وكان الخاسرَ العرُب!

برّق هو الموُت

بعضُ الموت يحجب أسرار الوجوه

وبعضُ منه ينحجب

وكان عصرك مزرقٌ اليدين.

وفى عصرى أنا الأزرقان، الصدق والكذبُ

وكنت تنسخ آيات الزمان

وفى عصرى التناسُخ فى الماضى هو العجب.

لذا رآك الذى يوماً رآك فلم يبصرك..

وانسدلت من دونه الحجبُ

وكان شعركَ قوسَ الرعب

يعصفُ بالأشجار فى غابة الموتى ويحتطبُ

وكنت شأن العظام الحالمين

إذا انسدتُ عليهم فضاءاتُ الرؤى انسحبوا

برّق هو الشعُر..

طفل سابّح أبداً بين المجرات

مجنّون ومكتئب

فكيف لى، وأنا الطفل الذى انغرست خطاه فى الرمل..

أن آتى بما يجب!

---

* فى صبيحة الأحد ٢٢ يونيه الحالى.. وفى بلدة ذوق مكايل اللبنانية، وقف شعراء خمسة، يمثلون مختلف بقاع الوطن العربى، يترنمون القصائد هم احتفاءً بالذكرى الخمسينية للشاعر الكبير إلياس أبى شبكة..

كان الشعراء هم، البياتى، والعيسى، وشوشة، والفيتورى وسعيد عقل.. وكان ثمة حضور كبير يتقدمه رئيس الجمهورية اللبنانية، وكانت هذه هى قصيدة الفيتورى.

متاهات

بدر توفيق

فى سنوات الشجن الحارقْ
تزوجتُ شمس الحدائق
سميت كل حديقة اسما
أودعت كل شجيرة طفلا
وانتظرت روحى مطر الصيف
حتى يتجانس جسدى المارق!

*

وأنا طفل ..
قالوا - تخويفاً - إن الشيطانْ
يتجول فى برد الليل الحالكْ
وكذلك..
فى أوج الشمس الملتهبة،
فلماذا يحلو فى شيخوخة أيامى
أن أتجول فى الليل الحالك
وأجوب الساحاتْ
فى الشمس الملتهبة ؟

*

ذاكرتى..
تستلهم أخلية الموتى القدماءْ
وصناديق الموتى المنتظرين
وقد اصطفت بأناقتها
فى الحانوت،
لم لا يضعون الثمن عليها
مثل الطعام والشراب والكساء!

*

فى النوم..
أحكمت قبضتى على الفراغْ
ظننته الصحيانْ،
وعندما صحوت
عرفت أن الوقت لن يطولْ
وأن وجه الزمن الجميل
بستان ورد فاتن الألوان
نصعد فى مداره الأصيل
إلى منازل الذبول! ■

البـــــــــراري

محمد سليمان

(١)

جرائدُ الصباح لا تَخُصُّنى والماء ليس مائى

حرٌّأنا إذاً

وأستطيع السَّيْرَ فى الظلامِ

والوقوفَ

أستطيع النومَ فوق دِكَّة المقهى

أو دَفْنَ أصدقائى

هل شبَّهوا فى النوم غائبين بى؟

ملابسى لا تشبه الكفَنْ

وغرفتى فى الطابقِ العُلوىِّ

ليست البرارى بعيدةً جداً

أظنّها فى الدُّرْجِ أو على السرير خلف جبلٍ

أو تحت هذا الجِلْدِ

هل تُسَبّ نجمة لأنها عَلَتْ

ويُمدح الموتى لأنهم ماتوا؟

لا وجه لى هنا

لا وجه لى فى البحرِ أو على الجدارِ

كالزجاج أصبح الكلام بارداً وطارداً

فكلّموا اليدين باليدينِ

والعصا بالبئر

والهواءَ بالهواءِ

لم يعدْ مُؤَهَّلا لنُزْهةِ الصباح هذا الشجرُ العارى

ولم تعدْ بالسِّرِّ غايةٌ تتيه

جسدى لم تَشْوِه الأنثى

ولم يُلِنْهُ الحبُّ.. جسدى

والسُّلَّمُ الصَّوْتِىُّ

هل سيدفع الهواءُ فى المساء شُبّاكى

مُبَشِّراً بالحرب

من هنا مر الجنودُ كالغبّار خلف موتهم

واتّهموا الحُملانَ عند حافةِ المجرى

لأنها الحُمْلانُ

من هنا تدافع الغزاةُ صوب البحرِ

بالحبالِ روَّضوا الهواء مرّةً

وبالحبالِ.. يسْحبون مدناً من كتب التاريخِ

لن أقول أشبه الغُزاةَ عندما

أقوم فى الصباح من نومى

الشـــعـــر

ولن أقول الريح تعشق القديمَ
سُفنى خلفى
والمرأة التى لم يُقْصِها الغبارُ
هل تُشيعُ أنّنى ألوثُ الهواءَ بالعواءِ
كل ليلةٍ
وأننى أريد أن أصير واحداً غيرى؟

(٢)

أظنّنى أستحق وساماً أو قلادةً ما
هل فكر أحدكم بمنحى غرفةً على النهرِ
أستقبل الهواء فيها؟
بعضكم يظنّنى خائناً
ويقعد على سلم المقهى مُدجّجاً بالعمَى
ألأنى قلت الجاحظ لا يشبه القطارَ
والمتنبى لم يعد حصاناً؟
صعبٌ ذلك الخلاء وصعبٌ حكُّ دم بآخرَ
لن أقول السفَرُ مِهْنةٌ للنهرِ وأدّخر ساقىَّ
مُدنٌ خلفى
تركتها هناك لكنها جاءتْ
مُدنٌ بحاسة الشمّ
لم يكن فى المقاهى والت ويتمان
ولا الميسيسبى
ولا صاحبُ العواءِ
كان مشْغولا بعدِّ نقودِه
وكتابة قصائد لا يقول فيها
«أمركا دولاران وسبعة وعشرون سنْتاً
أمركا متى تصيرين إنسانيةً
أمركا ميَكلنتكُ أكثر مما أطيقُ
أمركا اذهبى وضاجعى نفسَك بقُنْبلتك
الذرّيةِ»
اكتبوا
لم أجِد سوى الهواءِ وبشرٍ
يخطئون أحياناً
ويحلمون بجوائزَ لا يستحقّونها أيضاً
لم تزل تمطر
ولم يزَلْ يَغسلُ البيوتَ هذا الرجلُ
هل يعرف القاهرةَ فى صوته بَحّةٌ تشبهُ
الهرَمَ وموسيقاه محْشوّة بالصّدَفِ
والمربعاتِ
اكتبوا: كل مدينةٍ أنثى
لتعرفها عليك أن تدخل
الحجَرُ ليس حَجرًا
والنوافذ ليست معارضَ لتماثيلَ
نِصفيّةٍ تُطلُّ..
أهوى المدنَ مَغسولةً كالنّساءِ ومدْهونةً كالنّساءِ
لم تزل تمطرُ
ولم تزل تغسل الوجوهَ
لا أحدَ يهتف رُخّى
ولا أحد يركض عرياناً فى البهوِ

الشــــعــــر

أفكّرُ بإعطاء السماء عناوين أهلى
أفكر بجسرٍ على البحرِ وآخر على المحيطِ
لم أجئ لأصبح نهراً
ولم أجئ لنُصرة الخراف للأسد أن يأكلَ
وللريح أن تُفْشِيَ الصراخَ
اكتبوا
فى البرارى مدنٌ لا تخُصُّ أحداً
هاجرت فى السّراويلِ والقصصِ
وشتائم المهاجرين
مدنٌ تُشبه ولا تشبه
تاريخها آتٍ
ونورُها ليس حدّاً.

(٣)

الرعدُ مدافع
والبرق صَبِيٌّ يلهو بمفاتيح النورِ.
اثنان سينْسحِبان من النافذة.. أنا والريحُ
اثنان سيتجهان إلى الأدغالِ
على الأشجار طيور تعوى
مطرٌ أبيض
مطرٌ.. وفراشاتٌ
هل سيهُب الصيف من الأعماقِ؟
الليل هوى
وابتلّ هواء الغرفةِ
فى الطرقات سماء سوف تنامُ

وفى محَفْظتى شمس لن تأخذَها جوليا
هل ستدُلّ الثلج علىّ غداً؟
سأكون كريماً وأفكر بالغاياتِ
كريماً وأناولها المعطفَ
والقبّعةَ
وهذا البوتَ
وقد آخذها للصحراء الكبرى
لترى المنْسِيِّينَ
وتعرفَ أنّ الله يُحب البِيضَ
وأنى مثل جميع المغلوبينَ
أحِب الشعر الأصفر
والعينين الزرقاوينِ
لجوليا ثدى أصغرُ من توأمهِ
وخُطًى تُشبه مطراً
سوف تطير غداً بالباص لكى تفزْعنَى
سوف تطير غداً بالباصِ
وسوف تقارِن بالقاهرة امرأةً فى التّسْعينَ
وتضحك وهْى تُهامِس فى المرأةِ
امرأة أخرى

(٤)

إذاً
لم تكن الشوارع مرْصوفةً بالذهب ولا الشجرُ
مُثْقلا بالدولارات الشوارعُ كانت شوارعَ
والدورُ دوراً

الشعر

إذاً

لم يكونوا آلهةً مزارعو أَيْوا

ولم يُدْمنوا الكلامَ صعب ذلك الخلاءُ وصعبٌ

حكٌّ دم بآخرَ أكرّرُ كى تعرف جوليا أنّ

لكل عاشق كعْباً وأنّ الذهب لا يشبهُ

الرصاصَ وأنّ الرحيدين ليسوا دائما مداخِنَ

أكرّرُ كى تعرف أنّ سماءً عاليةً لا تَعْنى

سوى الجحيم وأنّ الماء إن سال شَفَى

وإن وقف صار مَرَضاً

جوليا لا تشبه نفرتيتى

ولا القرويةَ التى اسمها زينب

ولا الجارة التى تشيخ فى الغرفةِ

جوليا تَهَبُ كى تأخذَ جسدها كنْزَهَا

وصوتها كالحَبْل

هل يفكر أحدكم بآلة النقودِ؟

جوليا تضحك وتبكى

وجوليا لها شَعْر أحمر وأصفرُ

وثديان مُغْويانِ

لم تزل تمطرُ

ولم تزل تغسل البيوتَ

هل تعرف السماءُ أنّ الأحَدَ عطلةٌ رسْميّة

لم أكن مُخْلِصاً

ولا طيّباً كحجارة الرصيفِ الحَجَرُ هو

المواطن الصالحُ الحجرُ والجُثّةُ

فلا تشبهوا شارعاً بى ولا حائطاً

أنا سليمان لا أكثر سليمان الذى تزوّجَ

البدينة اسمها القاهرة لأنها مَرِحَةٌ

وتجيد صبَّ الشاى والذى

لم يعد قادراً على دخول المقهى

لأن الأنبياءَ فى الشوارعُ يطلقِون النارَ

لم تزل تمطرُ

ولم تزل تَسْجن الطيورَ لا أرى القلعةَ

ولا الهيروغليفيِّينَ جبلٌ ولا يشبه الجبلَ

وماءٌ ولا يشبه النيلَ

هل تشبه القاهرة هذه المدينة؟ ■

* مقاطع من قصيدة طويلة بالعنوان نفسه.

١٩٧٧*

رفعت سلام

بقفزة واحدة، أعبر الماء إلى الوادى المقدس، خاوياً
من الرصاص والحديد والنجوم الميتة على الكتفين،
إلى البراح المباح للجنون والخزعبلات الجميلة.
أرضى المحررة، فوقها علمى يحلق بسبعة ألوان
وامرأة عارية،
ملهوفة تنتظر.
إليها، وإليها.

ذراعاى جناحان، وذيلى حناء، وريشى لغة قزحية.
هل يتسع الفضاء لى؟

أرفرف فوق المدائن المجهولة وغابات السافانا. فوق
القباب والمواخير.
فوق القبائل الاستوائية، وطيور البطريق.
أرفرف. ظلى يتقافز على الجغرافيا.
ولما تقول القمحية لى: أحبك، ينكسر جناحاى فى
الميناء البحرى.

لا وقت للهوينى.

عاصفة مارقة فى الشوارع والحارات الكابية.
ابتعدوا عن طريقى الهمجى. ابتعدوا.
لا وقت للهوينى. لا وقت.

ما الذى يحترق؟
وطن.. أم ورق؟
غسق أم شفق؟

سيدة المدائن تكشر عن أنيابها. الإنكشارية يهربون إلى الجحور. دخان يسقف الفضاء، وجسد شاسع ينتفض. حارات تخلع جلابيبها المرتقة، تخرج عارية. ما الذى يبقى؟ هل نصنع من الأوهام المورقة رغيفاً مورقاً، أيها القاتلون؟ هاتوا المنجنيق والمقاليع وكرات النفط المشتعلة. أيها الزجاج الملون الذى يشد الحجر من القبضة المشرعة. أيتها النفايات الفاتنة التى تراود الحريق. ليس الرغيف قمراً، بل كرة من لهب. وطن من ضباع، أم قنبلة موقوتة؟ برجوازية بيروقراطية، أم بونابرتية، أم طفيلية؟. ثعالب من ورق. والملهى يرتجل رقصة الحريق. تراب يحتسى الويسكى، فيترنح، يرمى ورقة التوت. لمن الوطن؟. ألف مئذنة تصم آذانها. ذئاب تنهش الأطفال.

بِالطُّوبِ والكبريتِ ترتقي سيِّدةُ المدائنِ عرشَهَا على تُرابٍ. والحريقِ إجابةٌ بلاَ سؤالٍ. أيتامٌ على مأدبةِ اللئامِ. فلينفجِر ـ إذن ـ كلُّ شيءٍ، كلُّ شيءٍ. وأبو الهولِ يحرسِ الصَّمتَ والفرجةَ الأبديَّةَ. أيُّهَا المماليك، لكم مذبحةٌ قَادمةٌ بعدَ حينٍ. لنَا الشَّوارِعُ والميادينُ التي ترتوي دمًا. وكَانَ عرشُها علَى نيلٍ، وتاجُها مِن قصبٍ وسنبلاتٍ. وكَانت الأَرضُ خربةً أطلالا، وعلى وجهِ الغمرِ ظُلمَةٌ وأعمدةُ نارٍ. من يهربُ الآنَ مِن السَّفينةِ الغَارِقةِ. شوارِعٌ بلاَ لجامٍ. رقصةٌ نارِيةٌ. أصنامٌ تتهاوى، والكهنةُ عورةٌ. أحلامٌ مزمنةٌ تشرئبُّ بأعناقِها برهةً. لمنِ الحكمُ اليومَ؟. خيولٌ بيضاءُ تمرقُ فِي اللَّيلِ، بلاَ فرسانٍ. إلى أينَ؟، نُباحٌ فِي الظَّلاَمِ. يا نارُ لاَ تكوني بَرداً وسلامًا. مِن أينَ يأتِي الرَّصاصُ؟. كائناتٌ حديدٍ تهبطُ أو تزحفُ، دمٌ يفيضُ فِي الشَّوارِعِ. دمٌ فِي الواجِهاتِ. دمٌ فِي قصرِ الرِّئاسةِ المهجورِ. دمٌ فِي قضبانِ التِّرامِ المحروقِ، فِي الأُتوبيساتِ. دمٌ على عتباتِ الملاهِي والفنادِقِ والجرائدِ. دمٌ علَى وجهِ الصَّباحِ.

لاَ مطرُ الشِّتاءِ يغسلُه، ولاَ عرقُ الصَّيفِ.

لاترابُ الذَّاكرةِ الماكرةِ، ولاَ المجزرةُ التَّاليةَ.

لاَ ندم.

عروسٌ بِلاَ ثديينِ، وعريسٌ بِلاَ ذِراعين.

كيفَ أُلملِمُ دمِي مِن الشَّوارِعِ، وأحلاَمِي مِن الظُّلمَات؟

عيناهَا دعوةٌ عارِيةٌ، وجسدُهَا ولِيمةٌ من عسلٍ. يقُولُ: هيت لك.

ويدَاي: ذَاكرتِي الأُولَى، وبَصيرةُ جسَدِي. فِي اللَّيلِ تشتعِلُ وتضيء.

فأحترِق.

لاَ تقتربُوا. لاَ تُطفئونِي.

تَحتي، الأَرضُ هرولةٌ سرِّيَّةٌ، وأنينٌ أليم. أتسمَعُها قَليلا، وأُرفرِفُ أخضرَ يانعًا. أعبرُها ـ بخُطوةٍ واحدةٍ ـ إلَى الوكرِ، أُضيءُ فيهِ جسدِي بطلقتينِ أو ثلاثٍ، كلَّ ليلةٍ. أُضوضِئُه، وأمضِي.

فِي الصَّباحِ، تقُولُ لِي: منَ أنت؟

مدينةٌ فاضلةٌ مِن ورقٍ وقصائدَ ورصاصِ المطبعةِ (المدنُ الحجريَّةُ موصدةُ الأبوابِ، حرَّاسُهَا مدجَّجُون). شمسٌ صغيرةٌ بِحجمِ الكفِّ، هل تكفِي لإضاءةِ الكونِ؟ قلتُ: شمسُ العرَّافينَ والأنبياءِ المرجومين، أو ديكٌ يؤذِّن فوقَ الأطلاَلِ والظُّلمَاتِ (لاننتظرُ فجراً. لصباحٍ يأتِي إلَى البَالِ. همَا فِي الخيالِ. فِي الخيال).

أَعيثُ فِي الأَرضِ مرَحًا. كيفَ تتَّسِعُ لِي؟

بقفزةٍ، أعبرُ المدائنَ إلَى الميناءِ البحرِيِّ: سيِّدةُ الماءِ مُتشِحةٌ باليودِ وصفيرِ السُّفنِ العابِرةِ والنَّوارِس. «شُدِّني بِحبلِ محبَّتِك فنجرِي، اجعلنِي خاتماً على قلبِك، خاتماً علَى خصرِك، فالمحبَّةُ قويَّةٌ كالموتِ، موجعةٌ كالهاويةِ». عينانِ نورسانِ يرفرفانِ، خصرٌ يختصِرُ المدَّ والجزرَ، فخذانِ تصعدانِ إلَى ربوةٍ مِن حرِيق. كلُّ خُطوةٍ شهِيقٌ؛ كلُّ شهقةٍ صلاةٌ وثنيَّةٌ وامتِحان.

تقُولُ: هل فَاتَ الأَوانُ؟

تُهشِّمُ المرايَا العائليَّةَ، تَخمِشُ الطِّلاَءَ المعدنِيَّ للمدينةِ المفتُوحةِ،

تَخمِشُ الأَصلَعَ النَّحيفَ، وتقفِز.

أَقُولُ: أيتُهَا القمحيَّةُ، المائِيَّةُ، أنتِ لِي.

الشـــعـــر

وأنتظر.

أشرئبُّ إلى ما يسَّاقطُ من قبضة الوقت، ألقفُه بفمي، حتّى إذا وجدتُه مرًّا، لفظتُه ولقفتُ ما بعده. هكذا.

فوقَ الأطلال، نهطلُ بالإضاءة والغموض. صفعةٌ في الوجه العام، أو ركلةٌ في الأرداف الرّخوة. كأنّنا سنخرقُ الأرض، ونبلغُ الجبال. من يخرجُ للمبارزة؟. باطلُ الأباطيل، الكلُّ باطلٌ، وقبضُ ريح. بيتًا بيتًا، نبتني مدينةً من الحروف المصهورة. نفتحُ أبوابها للآبقين، المارقين. نرفعُ العلم: عظمتانِ وجمجمةٌ على أسوارها. نرفعُ عقيرتَنا بالنّشيد.

لمَ لا ينفدُ الانتظار؟

في جسدها العسلي، أراوغُ الوقتَ في انتظارِ سيّدةِ الماءِ والنّوارس.

كلّما أوغلتُ سُختُ، وابتعدتُ عن اليودِ والميناء.

وفي العسليّ، أورقَ النّسيانُ أعشابَ العزاء.

تجمحُ الأعضاءُ منّي إلى البراري الشّائكة (كيفَ ألملمُها، وقد خرجت عن طاعتي؟). صهيلٌ موجعٌ شهيٌّ إلى الجهاتِ الحالكة (كيفَ أروّضه، وأرضيه، وقد انفلتَ من يدي هاربًا؟). خلفه، أمضي مضوضيًا، مضنيًا.

مُطلقًا، أعدو في البراح.

علَى ظلّي، يسّاقطُ الغبارُ والشّظايا، في الوراء.

من يدريني؟

شاخصٌ، مستوفزٌ. وقفزتي بربريّةٌ. أرتجلُها كلَّ حينٍ ـ علَى غفلةٍ ـ وأمضي متوّجًا بالنُّواح.

لا ليلَ يعرفُني، ولا صباح.

دمعٌ، أم دمٌ؟

إلَى القتلة. متى جفَّ الدّمُ في الصّحراء؟. يتقافزُ إلى الحرام، فيصطفُّ القاتلون له، كأنّه القاتلُ العائدُ إلى وكره، أو الجريمةُ إلى فاعلها. يومٌ قادمٌ ينعقُ فوقَ أطلالٍ قادمة. دمٌ يتخثّرُ تحت أحذيةِ جيشِ الدّفاع، والشّهداءُ عند ربهم يرزقون. ما الذي ينهارُ في نهارٍ واحدٍ؟. من يقتلُ الوقتَ، فلا يخطو القاتلُ العتيقُ إلى عارنا؟. من أين رصاصةٌ واحدةٌ؟. أيّها الوقتُ اللّصُّ، تسرقُنا وتسلمُنا. أيّها الوقتُ الصّفيقُ. جفّت أناشيدُ الطّفولةِ والمحفوظاتُ في كرّاسةِ المدرسة. الحائطُ من ورائنا، وفرقةُ الإعدامِ في الأمام. لا موتَ بعدَ الموت.

لن نخسرَ ـ بعدُ ـ سوى موتِنا.

فأمعن ـ أيّها الوجهُ القبيحُ ـ في الحرام.

طفلةٌ في جسدِ امرأةٍ تسلّني من امرأتي العسليّة، في خريفٍ ما. كان الجسدُ مترعًا إلى الحافّة، والقلبُ حامضًا، حموضةً، موزّعًا بين الفصول. جسدٌ يعشي الحواسَّ، ويرجئُ الذّاكرةَ. «أنا الطّفلةُ الغابرةُ، من حقولِ الشّمالِ البعيدِ أتيتُ، متوّجةً بالصّنوبرِ والكلام. أنفضُ الآنَ علَى التّرابِ القريرِ، أبحثُ عن ساحلٍ أو هباء».

تسلّني، أنسلُّ، وأنسى العسليّةَ في الوراء.

هكذا، نقطفُ من الكلامِ والأناشيدِ شوكًا وموتًا. مستباحون ـ علَى قارعةِ الأرضِ ـ للضّباعِ الكامنة.

الشعر

وَجهه ذاكرةٌ للذئاب (ما الذى أخرجه من وجره؟)، وصوته أسرابُ عناكب جائعةٌ (من أيّ ظلام تجيء؟). ذاكرةٌ للطّواعين، والصّراخِ في الأقبية، موجات الجراد، السّياط تنزُّ دماً وفتات لحمٍ، والهمجيّون يجتاحون المدائن والقرى.

عُرسٌ عارضٌ. لا زغرودةَ أو أغنيةَ. لا دفٌّ، لا طبلةَ. لا رقص ولا.

ما الذى يجرى؟. فهل كانت تدرى؟

نهرُ عسلٍ ولبنٍ يتفجرُ بيننا. طيورُ الحلم تشربُ، وتستحم. مملكةٌ، والفراشُ عرشٌ، وأعضاؤها رعاياى الشّهيّون في السّرّة، أنصبُ رايتى ترفرفُ في وجه الزّمنِ. وفي الرّبوات، تركضُ الشّهوةَ. وكلُّ ربوةٍ صبوةٌ، وكلُّ صبوةٍ صبح صبوح.

قبلَ صيحةِ الدّيك الثّالثة على الأطلال، أسلمونى. فحيحُ حيّاتٍ يحبو، والعيونُ كلابٌ مسعورةٌ مراوغةٌ. كلُّ هذا السّواد: من أين يأتى؟

هكذا، تساقطُ على البراءةُ، والطّفولةُ العالقة.

أوراقٌ صفراء، وأغصانٌ ذابلةٌ.

وتنبتُ الأسئلةُ.

ركامٌ وشظايا، دخانٌ وغبارٌ، عواءٌ ونباحٌ. نصالٌ تتكسّرُ على نصالٍ. خلفَ كلِّ ظلمةٍ ظلمةٌ. قتلةٌ، قوّادون، خطّافون. لا طفولةَ اليوم. الأقبيةُ - على المصراعين - مفتوحةٌ، بلا خروجٍ. وجهه ذئبٌ، وعلى شدقيه دمُ الأطفال. عواؤه يكسرُ النّوم، ويطفئُ الصّباحَ. والصّراخ غيمةٌ تطفو، لا تمطرُ. هل عاد المماليك المختبئون في الماضى، فقفزوا من الكتب القديمةِ؟، أم التتار هزموا قطز وبيبرس، يجتاحون أمّ المدائن؟. أسرى أيّةِ معركةٍ، أىّ زمنٍ؟

منَ يطرقُ الباب؟

من؟

من يعبرُ عنّى هذه الكأسَ الموقوتةَ، قبلَ الانفجار؟

أخطو على ورقٍ ولغةٍ أخرى، عكسَ اتّجاه الرّيح. شجرةٌ تنمو من كتاباتٍ وحمّى. فهل نام المخبرون، وعيونهم ساهرةٌ؟، أم نامت الكلماتُ في سطورها؟. غصناً غصناً تنمو، فتعلو ألسنةُ الحمّى والأرق. أحملها في قلبى، أوزّعها - بالعدلِ والقسطاس - على الشّوارع والميادين وأهل الطّريقة: هذا جسدى، فكلوا. هذا دمى، فاشربوا.

طفولةٌ تدبُّ في أعضائها، لا أراها، أتحسّسها بيدى.

ما الذى يجرى بالدّاخل؟

نشتعلُ معًا، لا ننطفئُ. نهرُ عسلٍ ولبنٍ يجرفُ الطّحالبَ الرّاكدةَ بعيداً، فيصفو لنا، ونعب.

أقول: ردّى علىّ طفولتى المسروقةَ في الطّفولة. أنا طفلكِ العارى من طفولته. هل الزّمن لصٌّ، أم أمٌّ رءوم؟. لا أريدُ أباً فىّ، مكتظٌّ بأبى، انتظرى قليلاً إلى أن أفرغ منه، لا أريد، ردّيها علىّ.

علّى رأسى - وفي القلب - تسقطُ الشّاهقاتُ الجميلةُ. يصيبنى في مقتلٍ، لا تقتلنى، تشقّقنى، فتأوى إلىّ

الشعـــــر

الطُّيورُ والفَرَاشَاتُ. شَجَرَةٌ مِن أعشَاشٍ، أمشي في الشَّوارِعِ الشَّائكَةِ مَخفُوراً بالشِّرَاكِ الكَظِيمَةِ. لاَ تَقتَربوا، ابعِدوا عَنِّي، ابعدوا.

طفلَةٌ تُولَدُ في انتِصَافِ اللَّيلِ.

مَن يَتَّسِعُ لَهَا؟

أفتحُ البَابَ في اللَّيلِ:

أشلاَءُ الغَجَرِ مُبعثَرةٌ في الغُرفَةِ: أعضَاءُ كِلاَبٍ ودِببَةٍ، مِزَقُ الخِيَامِ والارتِحَالاتِ، جَمرَاتُ نيرَانٍ منطفئَةٍ، عجَلاتٌ حطَامٌ، شَهوَاتٌ مُرجَأَةٌ، أصَابعُ مبتورةٌ، ثَديَا «زمفيرا» بلاَ أجنحَةٍ، والخنجرُ مَرميٌّ في مَكَانٍ مَا. الفَارِسُ البرونزيُّ سَاقِطٌ عَنِ الجَوادِ، مطرٌ ينهلُّ في العَاصِمَةِ الجَلِيدِيَّةِ، شوَارعُ متنَاثِرَةٌ، والحصَانُ المحلّقُ ممزَّقٌ، واختَلَطَت الخطوَاتُ الرَّاكِضَةُ.

دَمِي المُبعثَرُ في الأَركَانِ.

لاَ عزَاءَ.

آه، يَا أُمِّي.

أُلملمُهَا، أُرمِّمُهَا.

أُلملِمُ السُّهُولَ والشَّهَوَاتِ، أُرَمِّمُ المركَبَاتِ، أُشعلُ النِّيرَانَ، أُرتِّقُ الارتحَالاتِ والخِيَامَ. أنفُخُ فِيهِم مِن رُوحِي، يستعِيدُونَ الذَّاكِرَةَ الغجَرِيَّةَ، ينطلِقُونَ. أُعيدُ لِلفَارِسِ جَوَادَهُ، لِلجَوَادِ حُلمَ الطَّيرَانِ، ولِلمطَرِ شَبَقَ الهُطُولِ، لِلخُطَى الرَّاكِضَةِ الرُّعبَ.

أُعيدُ دَمِي إلَى مَجرَاهُ.

أبكِي.

أعشَابُ الرُّعبِ تَنمُو في الذَّاكِرَةِ، لاَ خَرِيفَ لَهَا.

هَل انهَارَ الجِدَارُ الذي يَسنِدُ السَّكِينَةَ؟

هَل انكَسَرَ القلبُ كسرتَينِ؟

هَل؟

مَا الذي يَختَبِئُ لِي خَلفَ الأَكَمَةِ؟

أُطَارِدُ اللَّبَنَ المعلَّبَ، أقتَفِي أثَرَه، وأنصِبُ لَهُ الفِخَاخَ. أَصطَادُ - كُلَّ يومٍ - علبَتَينِ، فتَكتَشِفُ «دينا» الضّحِكَ.

أُطفِرُ بطِفلَتِي الوَرَقِيَّةِ، تكبرُ في يَدِي. نَسهَرُ - كُلَّ لَيلَةٍ - حتَّى مطلَعِ الفجرِ - (و«دينا» نَائمَةٌ). لاَ ديكَ يُؤَذِّنُ فَوقَ الأَطلاَلِ، لاَ صَاحِبَ الطَّبلَةِ يَقرَعُ النَّومَ. نَطفُرُ مَعًا - طِفلَينِ مِن أرَقٍ وورَقٍ - علَى نُعَاسِ الأَرصِفَةِ.

وسَيَكُونُ لِي أن أكتُبَ «سُورَةَ المَوَاعِينِ»، حِينَ أبلُغُ الأَربَعِينَ.

لاَ حَاجَةَ إِلَى أيِّ جِبرِيلٍ.

وَجهُهُ الذِّئبُ يَنقَضُّ عَلَينَا (دَمٌ مَن علَى مَخَالِبِه وفِي أنيَابِه؟). يَعوِي، فيَنتَشِرُ الدَّمُ فِي عيونِ الصبحِ، والموتُ فِي القُرَى. يرمِي علَى البلاَدِ عوَاءَهُ غيمَةً مِن خفَافِيشَ، تَهطِلُ الظُّلُمَاتُ الصَّدِئَةُ والصَّدِيدُ، تَخطَفُ الضَّوءَ مِن القَنَادِيلِ، تُوصِدُ النَّهَارَ بالمزَالِيجِ والعَسَسِ. وطَنٌ يُسَاقُ إِلَى السَّرَادِيبِ السِّرِّيَّةِ، والإصبعِ عَلَى الزِّنَادِ. هَل عَادَ المغُولُ، التَّتَارُ، الهكسُوسُ؟، هَل جَاءَ البَرَابِرَةُ المنتَظَرُونَ؟ هَل هِيَ القِيَامَةُ، أيَّتُهَا الكِلاَبُ السُّعرَانَةُ، التِي تَذُرُّ ظَلاَمًا ونُبَاحًا؟. صَدَأٌ يَهمِي، أرضٌ تُجَرجِرُ سَلاَسِلَهَا فِي الأَسرِ ذَاتَ صَبَاحٍ خَرِيفِيٍّ، فَيَنكَسِرُ الفَضَاءُ.

أَمشِي علَى أرضٍ أسِيرَةٍ،

وكُلُّ خُطوَةٍ جَرِيرَةٌ.

الشـــعــــر

أَمشِى علَى أَرضٍ جَرِيحة،

وكُلُّ خُطوةٍ فضِيحة.

أَمشِى علَى أَرضٍ قَتيل،

وكُلُّ خُطوةٍ عوِيل.

أَمشِى، أَم أَطفُو خَاوِياً مِن الشَّهوة.

لاَ أَلَم.

دَمٌ يَنزِفُنِى قَطرَةً قَطرةً، يَتبعُنى أَو أَتبَعُه.

وعلَى كَاهِلِى: جُثَّةُ الوَقتِ المُستَحِيل.

طَلَقَـاتٌ فِى المقَـهَى القَـروِى. مَـا للأُمنِيـة تَسـبِقُ المَعرِفَة؟. قُرآنٌ يَفِيضُ علَى جَمِيعِ الموجَات، فَيستَعِيدُ الكَونُ خُطوتَه، يرأَبُهـا، ويبسطُهـا علَى العَـالَمين. خَـدرٌ شَهِىٌّ فِى الرُّوحِ اللاَّهِثَة يَتمشَّى. والأَرضُ تَستَوِى تَحتَ القَدمَين. لِلحـقُولِ أَن تَعودَ إِلَى الزِّرَاعَة، والخُطَى إِلَى مدَارَاتِهَا، والقَلبُ إِلَى مُستَقَرِّه. أَيُّهَا القَاتِلُ الرَّحِيم: طَلقَةٌ هَشَّمتَ المرَايَا ورمَت بالصَّولَجَانِ إِلَى التُّرَاب. وطَلقَةٌ تُعيـدُ القَاتِلَ العَتِيقَ إِلَى سِـيرَتِه الأُولَى، تُضِىءُ وجـهَ المُجـرِمِ الهَـارِبِ لَحظَةَ المَوت، تَكسرُ الزَّمَنَ الزُّجَـاجِىَّ الصَّقِيل. والممَالِيكُ يَحتمُونَ بالتَّعَاوِيذِ والكَرَاسِى، يَهرِبُونَ - إِلَى سُدَّةِ العَرشِ - مِن القَاتِلِ والقَتِيل. وجُثَّةٌ مَطرُوحَةٌ تَحتَ الكَرَاسِى المُبعثَرَة، تَنزِفُ الزَّمَنَ المُستعَارَ والظُّلُمَاتِ الغَابِرَة.

لِلصَّبَاحِ - الآنَ - طَعمُ الصَّبَاح.

لِلَّيلِ رَائِحَةُ الرَّاحَةِ المُستحِمَّة، تَقطُرُ نَدَىً أَلِيفاً.

والرُّوحُ بَحرَانٌ مِن النَّشوَةِ النَّاعِسَة.

أَبوَابِى مَـفـتُـوحَـةٌ علَى النَّهَـارَاتِ، وقَلبِى مَـرعَى لِلحَنِين.

ادخُلُوهَا بِسلاَمٍ آمِنِين.

أَشجَارُ الشَّجَارِ سَامِقَةٌ ورَيفَةٌ. أَغصَانُهَا تُثمِرُ الشَّوكَ والحَرِيقَ فِى الأَعـضَاء. كَأَنَّ ثَأرًا خَفِـيًّا يرقُدُ بينَنَا علَى الفِرَاش. أَو كأَنَّنَا قَابِيلُ وهَابِيلُ مَنذُورَانِ لِلمجزَرَة.

بُرهَةَ هُدنَة، نَشرَبُ الشَّاى، نَغسِلُ الدِّمَـاء، نُمَارِسُ الجِنس، نَجلُو خَنَاجِرَنَا مِن جَدِيد.

مَعرَكَةٌ فَاصِلَةٌ غَيرُ فَاصِلَة. حَربٌ بَربَرِيَّة.

كَيفَ أَنفُذُ مِن أَقطَارِ الأَرض، بِلاَ سُلطَان؟

صُدَاعٌ فِى الرَّأسِ، وصَدعٌ فِى الرُّوح.

يَقُولُ لِى مَايَاكُوفسكِى: «لَستُ رَجُلاً، وإِنَّمَا غَيمَةٌ فِى بَنطَلُون». يَقُولُ لِى لِيرمُونتُوف «كَمَا الشُّمُوسُ الغَارِقَةُ فِى البَحر، تَرقُدُ فِى أَعمَاقِ رُوحِى الأَحلاَمُ المُحطَّمَة». يَقُولُ لِى نِيرُودَا: «يُمكِنُنِى اللَّيلَةَ أَن أَكتُبَ أَكثَرَ الأَشعَارِ حُزناً». وسَيـقُولُ لِى كَـافَافِى: «مَـا الذِى سَنَفعَلُه بِلاَ بَرَابِرَة؟». ويَقُولُ الله «فَلَنُولِّيَنَّكَ قِبلَةً تَرضَاهَا».

والرُّوحُ حُـقُولٌ مِن شَوكٍ وصَبَّـار، تَرعَى الأَفَاعِى فِيهَا، وتُفرِخُ الغِربَان.

مَا الذِى يَطرُقُنِى؟

مُتخَمٌ، مُترَعٌ، ولاَ أَفِيض.

مُوصَدٌ، ولاَ مِفتَاح.

لغةٌ بلاَ أبجديةٍ، ولاَ لِسان.

طفلةٌ أخرى تحبو إليَّ (من أينَ؟ ممَّن؟). تسألني عيناهاَ أقولُ: لستُ أناَ، لستُ أناَ. أديرُ وجهي إلى الجدارِ. تستديرُ عائدةً.

تقولُ: لستَ أنتَ، لستَ أنت.

شوكةٌ في القلبِ تصحو عند نومي.

هل مرّت القافلةُ الأخيرة؟

مَن يتسلّقُ أشجارَ الغبارِ، يقطفُ ثمارَهاَ اللاذعة؟

كيفَ يُصلحُ العطّارُ ماَ أفسدَ الدهر؟

شبهُ امرأةٍ في سريري ٤ آلافِ ليلةٍ من شوكٍ وشبق.

تقولُ لي: مَن أنتَ؟ أقولُ: أناَ. تقولُ: منذورةٌ لك. تصعدُ لي.

تمددُني. تشقُّ صدري، تدسُّ حريقاً صغيراً بقلبي.

تمصُّني برهةً، وتنامُ لي.

أستيقظُ فيهاَ، لاَ أجدُهاَ.

أزرعُ الريحَ في الفراغ.

أرعاه بالتعاويذِ الماكرةِ والرُّقى السحريّة. تنبتُ لي زوابعُ ساخرةٌ وصرخاتٌ ليليّة. أحصدُهاَ في الصيفِ، أطهوهاَ في الشتاء. أوزّعُهاَ صدقةً جاريةً على البؤساء.

أرجعُ، أزرعُ الريحَ في بهاءِ الهباء.

تقفزُ لي من نافذةِ النسيانِ القريب.

تفتحُ لي جسدَهاَ على مصاريعه. أدخلُ، فتوصده عليّ.

تمشي طفولتُهاَ إليَّ، ترمي ضحكهاَ في حجري.

يحترقُ الظلام.

ماَ الذي ينامُ في سريري؟. مرأةٌ أم معصية؟

لماذاَ تحشدُ لي - في غرفةِ النومِ - القضاةَ والبوليسَ وفولتير وروسّو وماركس وفرويد؟.

أصحو، فأجدهم في انتظاري. يسبقونني إلى الطعامِ والشاي، إلى الحمّامِ، إلى سجائري.

ينتظرون عودتي من عملي، لتبدأ المحاكمة.

أناَ النعامةُ، أدفنُ رأسي في «غيمةٍ في بنطلون»، أو أعتصمُ بـ «الشيطان»، أو أفرُّ إلى «الفجر»، أو أخترعُ خزعبلةً ذابلةً أتخفّى في ظلّهاَ ساعةً أو ساعتين إلى أن يحينَ الحينُ، فأمتطي فرسي النحاسيَّ بلاَ سوءٍ: «لستُ أناَ، أيّهاَ الأفاضلُ، إنّني الآخرُ الباقي من السابقِ القتيل. كانَ وجهي الجميلُ يسبقني بخطوةٍ واحدةٍ، ليفتحَ الطرقَ الموصدة. شاهده ويتيمه، وتحت ثوبي جثّته: وردةٌ حاقدة. لاَ صمتَ يعرفني، ولاَ كلام. كنتُ ظلّه في الزمانِ القديمِ، يجيءُ لي بالحلوى والضحكات، يدسُّ بجيبي سرّاً أو برتقالة. تعويذتي وطائري، فمَن القاتل؟، مَن سمّم دمه الورديّ، مَن أطلقَ صقرَ الثأرِ على وجهه النبوي؟. لستُ أناَ، يتيمه الباقي من سيرته، شاهدُ القتلِ والقتيل. رأيتُ ماَ رأيتُ. كانت تأتي بالسكّينِ تقشره إلى منبتِ الروحِ - تفّاحةً ناضجةً - لترمي ماَ يبقى إلى الكلابِ الضالّةِ في الهزيعِ الأخير. فاسألوهاَ، أو السكّين.

دَمُه فِي عنُقِى. أنَا المذعُورُ المنزوِى فِى ظلِّه. تفَّاحةٌ أعطبَهَا الوقت. رأيتُ فَانكسَرتُ إلَى هشِيمٍ مبلُولٍ، يذَرِّيني الهوَاءُ العَابِرُ، لاَ أشتَعل. ظلٌّ بلاَ قَامَةٍ، كلاَمٌ بلاَ أبجَدِيَّة. لاَ شأنَ لِي. فَافرنقِعُوا عنِّي قَلِيلا، كَي أصُوغَ شَرِيعتِي. لَيسَ مِن هذَا العَالَم شَعبِي وشِيعتِي، وشَعرةُ مُعَاوِيَة فِي يَدِي مُنذُ ألف عَام، أشُدُّهَا وأرخِيهَا، لَكنَّهَا - فِي نومِي - قَطَعتَهَا، ونَاحت علَيهَا، فَتعلَّقتُ فِي الهبَاءِ البَهِيِّ، أرَاقِصُ الهوَاءَ طَرِبًا، أنَا الآخَرُ، مَا تَبقَّى منه أو منِّي، كسرَةٌ قَدِيدٌ علَى رِيحٍ، أو حَجَرٌ مَرمِيٌّ علَى زمَنٍ غَابِرٍ، ضَاعَت الشَّعرَةُ منِّي والموَاقِيتُ، فَاحتَرقتُ إلَى رمَاد:

وردَة من حدَاد

يُفتِّحُنِي الظَّلاَمُ فِي السِّرِّ (سكِّينُهَا صَاحِيَةٌ، وعنُقِي هزِيل)، فيصحُو فِي دمِي القَتِيل:

- هَل متُّ كثِيراً؟

- ألفَ مِيتَةٍ ومِيتَة.

- فَهَل أصحُو طَوِيلاً؟

- بُرهَةً للشَّايِ والنّسيَانِ، ترأَّبُ مَا تَسَاقطَ بيننَا، وتَختَصِرُ المسَافَة:

إنَّهَا أرضُ العرَافَة.

فَاخلَع علَى عتبَاتهَا الزَّمنَ المرِيبَ،

وحمحمَاتِ الذَّاكِرَة.

لاَ ظلَّ للموتَى،

فَارفَع - بوجهِ الموت - ظلَّكَ:

رَايَةً أو مغفِرَة.

وَابدأ - الآنَ - الخُرَافَة. ■

* من ديوان «كرغوة على جسدى»، تحت الطبع.

صــــورة المـــــرأة : ســـــيـــــرة الفـــنـــان

ماري تيريز عبدالمسيح

قد توهم أتباع الأكاديمية الكلاسيكية فى النقد بتميز إنتاجهم الفنى بالشفافية النابضة بمكنون الشخصية المصورة فوفقا لهم، تغدو الصورة الشخصية التى ينتجها الفنان مرادفاً للسيرة الغيرية التى يكتبها المؤرخ، والآن وقد تبددت أوهام - الموضوعية، وصرنا على وعى بتدخل الذات الفاعلة بتشكيل الموضوع، قدر تشكل الموضوع بالذات الفاعلة، يتجلى لنا أن صورة المرأة فى التصوير والنحت المصرى الحديث والمعاصر، تنطوى أيضًا على سيرة الفنان الذى يصورها، مما يفضى إلى إمكانية تتبع تطور مفهوم المرأة فى التاريخ الحديث للأمة.

فنحن بصدد قراءة أيكونولوجية - أى دراسة الرمزية الفنية - لصورة المرأة فى نماذج مختارة، عبر ثلاثة أجيال، لتتبع التغير الذى طرأ على المفاهيم الذهنية تجاه المرأة، فالتفكير ما هو سوى محاولة للتصور، والتصور هو نتاج التفكير، وإن تأسس الشكل الفنى على معايير هندسية يظل المنظور الهندسى، أو تجانس النسب بمثابة رموز فنية تجسد الفضاء المحيط أو الجسد الذى يشغله وعليه، لايعكس الشكل الفنى عن وعى متناه (كما يزعم الموضوعيون) بل يشير إلى التوازى القائم بين أشكال الموجودات كما يستقبلها العقل الواعى والصور التى يختزنها العقل الباطن لها، فإذا تتبعنا نمو إحدى الصور الفنية لتوصلنا إلى معرفة دوافع الإنتاج الفنى ومن ثم إيجاد أسس التلازم بين الفعل الجمالى (الفردى) باللاوعى الجمالى (الجمعى) وتفاعلهما المتبادل بالحدث التاريخى، مؤثرين فيه ومتأثرين به.

وتزامن ظهور الفن المصرى الحديث فى الحركة الثقافية مع حركة المقاومة ضد الكولونيالية ولم تقتصر تلك المقاومة على مواجهة كل ماهو دخيل على الروح القومية، بل كانت مقاومة لما يكبل النفس بالأغلال فتحتم على الفنان مجابهة الوافد والموروث معا، وربما ازداد



(١) أحمد صبرى : بورتريه فاطمة رفعت ١٩٥٠

الأمر تعقيدا حينما تعذر الفنان فى تحديد أيهما الموروث وأيهما الوافد، أما بالنسبة للفنانين الأوروبيين المستشرقين فتحددت خارطة الشرق لهم بجسد المرأة المتاح والمستباح فالشرق متاح للرجل الأبيض مثلما نساؤه، والتماهى فى تصوير الحريم أو أسواق النخاسة إنما انطوى على مغزى مزدوج، فهو يؤكد سلطة الرجل على المرأة، ويدعم تفوق الرجل الأبيض على نظيره الملون ذلك لعدم تورطه فى مثل هذه الرذائل (دون أن يفوت فرصة الاستمتاع بتلك الرذائل خلسة!) مما يبرر استرقاقه للشرق، فالمزاعم التى ذهبت بضعف المرأة وسلبيتها لتأكيد اختلافها النوعى، واكبت المزاعم الكولونيالية التى أيدت تفوق العنصر الأبيض على العناصر الأخرى جملة. وعليه، تبرز ثنائية الضعف والقوة، كلازمة طبيعية للاختلاف النوعى.

وقد لاقت تلك الصورة السلبية للمرأة أصداء إيجابية لدى الطبقات القائمة على السلطة. الوجه الآخر للشوفينية الكولونيالية، فقد استحسنت الصور الشخصية التى أنتجها كل من **محمد حسن** (تخرج مع أول دفعة من مدرسة الفنون ١٩١١) **وأحمد صبرى** (تخرج فى مدرسة الفنون ١٩١٦) وغيرهم من المصورين لانكسار المرأة على أنه بطولة فالمرأة الدمية والخجول ذات النظرة البريئة (وكم فى جهل المرأة من عذوبة!) كانت الصورة التى تستثير رجال الحاشية ونظراءهم، فمن وقع تحت طائل السلطة، لكم تطلع لممارسة السلطوية على من يقع تحت طائلتة. وعرف ذلك التصوير بفن الصالونات الذى يلبى رغبات السيد والمسود (فالأدوار تتناقل) فى مجتمع يغفل عن موضوعه الآنى ولا يمتلك آليات لرؤى مستقبلية بموجبها تتأسس جمعيته. وبورتريه **فاطمة رفعت** (١٩٣٥-؟) زيت على قماش رقم (١) نموذج لصورة شخصية لإحدى مصورات العصر التى لم يدرك فيها الفنان سوى الأنثى فيتبع استقدام الأساليب الأكاديمية فى التصوير؛ استقدام الرؤى الذكورية للمرأة التى تفى بحاجات السوق.

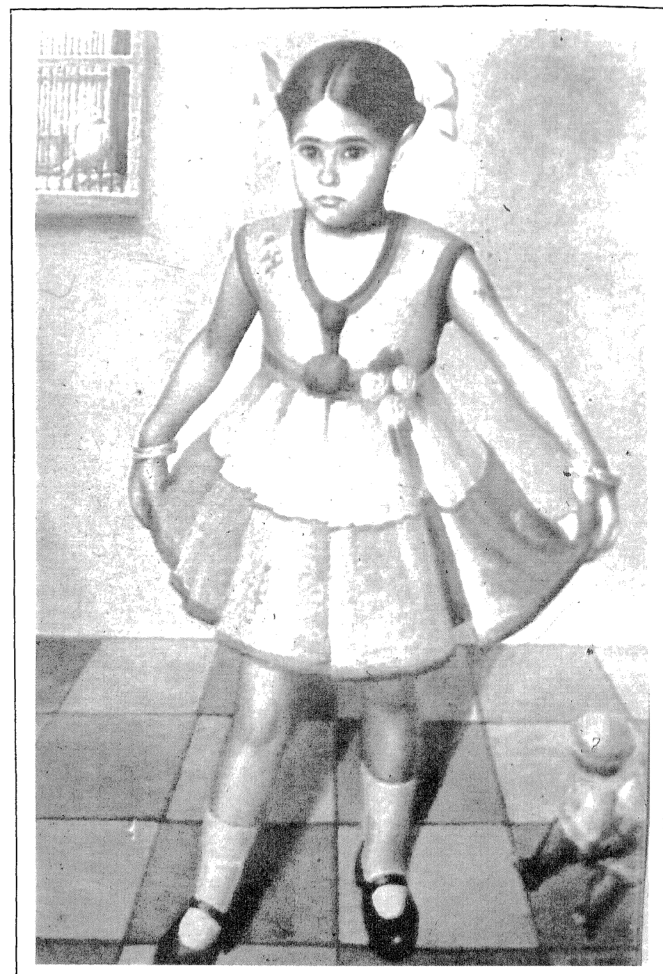
لذا تمثلت حركة المقاومة لتلك الرؤى الكولونيالية فى السعى لصياغة قيم جمالية تنبعث من قيم معيارية مغايرة للأساليب الوافدة. وإن كان الفنان المصرى قد أزمته تناقضات حادة نشأت عن مقاومته لثقافة مغايرة باستخدام آلياتها، إلا أن ذلك لم يضعف إصراره حتى اكتسب إنتاجه مكانته ليشارك فى إنتاج الفن العالمى بخصوصيته المصرية، فكان لحصول تمثال نهضة مصر **لمحمود مختار** (١٨٩١ ـ ١٩٣٤) على جائزة باريس ١٩٢٠ دلالة على أن مصر (أو الشرق) لديها الإمكانات للمساهمة فى إنتاج الثقافة، وغدت الخصوصية الثقافية «للشرق» لا تتمثل فى المرأة الدمية المتاحة المستباحة، ولكن



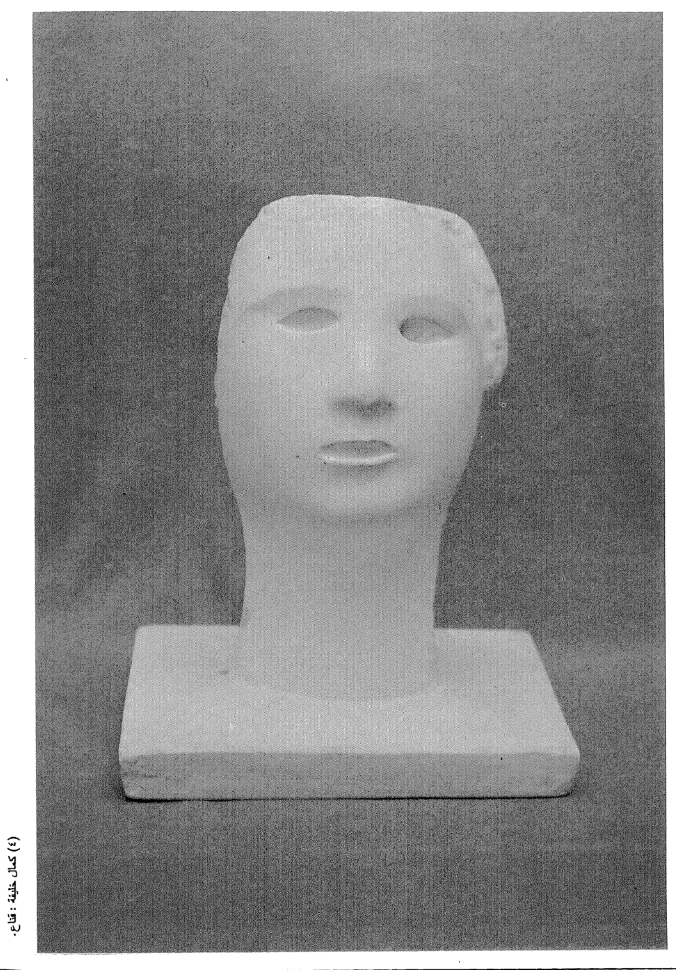
(٢) مختار : رياح الخماسين.

الريفية الصامدة التى أزاحت الخمار لتتطلع بوجهها نحو الأفق، وهى تعاون أبو الهول، على النهوض من سباته، فالصورة المضادة للمرأة لم تكن مقحمة بل مستمدة من واقع الحياة الريفية، والتى يطلق على مجتمعها ـ مجتمع ما قبل عصر الصناعة ـ (أو ما قبل الرأسمالية) فهو مجتمع شفاهى مازال يحافظ على كيان المرأة ومكانتها، ولم يتأثر بمعتقدات النصوص الوافدة على مر العصور، والتى أضرت بوضع المرأة وأحطت به بعد عصور من الاعتراف بمكانتها فى الأزمنة القديمة، ولم تسفر عن حركة المقاومة إقامة مفهوم ضدى يقيم مجتمع يتبع النظام الأمومى، فالمرأة فى أعمال **مختار** مازالت تحتفظ بسحرها (انظر **عند الترعة** ١٩٢٥، رخام) ولكنه سحر خاص غير معروض للعامة، فمازال **مختار** يطور أسلوب الأجداد فى البوح دون الاستباحة، بالمزج بين الشفافية والصلابة، ويظل هذا المزج الذى لاينتفى عن المرأة عذوبتها ولا ينتقص من صلابتها، متجليا فى أهم أعماله «رياح الخماسين» (١٩٢٦ حجر رقم ٢)، ففى حوار الكتل المتقابلة، صمت يتجلى فى أسارير السيدة التى تقاوم بمزيج من الصمود والخشوع، بينما تتوازن بجسدها بين حركة القدم المتحفزة نحو الأمام، والقدم الأخرى التى تسعى للحاق بالأولى.

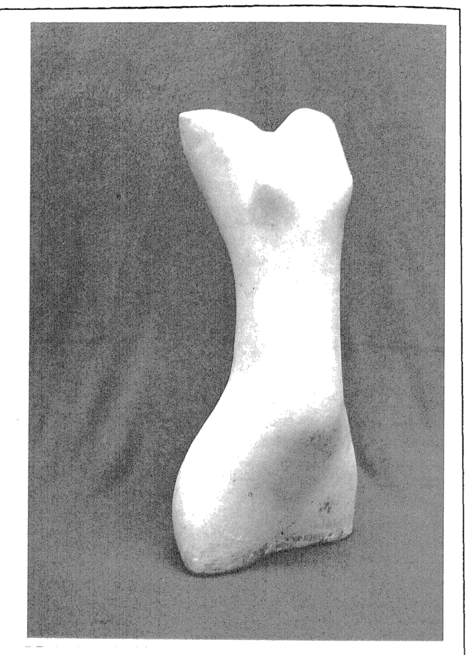
ولا نرصد فى أعمال **مختار** تلك الثنائية التى تدعم الاختلاف بين نموذجى «العذراء الأم»



(٣) محمود سعيد : نادية والكلار



(٤) كمال خليفة : قناع.



(٥) كمال خليفة : الجذع.

و «حواء» أو «أفروديت» الشائع فى التقاليد الفنية الغربية، وهى ثنائية نتجت عن اضطرار منتجى الفن فى العصور الظلامية للتمثل بالنصوص، حتى شرع الخارجون عنهم فى عصور النهضة إلى الخروج عن النصوص بتصوير النقيض، أما فى المجتمع الريفى الشفاهى الذى لم يكن جبروت النصوص قد اخترقه بعد (فى أماكن عديدة) حيث تسبب تعقيد النص الوافد واعتلاؤه فى تهميشه، فظلت المرأة هى الأم والحبيبة معا، التى يتوق الرجل للالتحام بها، ويغدو سعيه الدائم لتصويرها فى إنتاجه الفنى، محاولة للاحتذاء بها.

ولكن الوصول للاتزان النفسى الذى يدرك احتواء الآخر داخل الذات وليس بخارجها، لم يكن بالشىء اليسير فنلمح التناقض بين نزوع الفنان للتحرر من الرؤى المنغلقة، وجنوحه بسبب سياج التقاليد المكبل بها، فتتجلى فى صورة المرأة سيرة كفاح الفنان للانعتاق، فى انعتاقه، تحرير الأمة.. ويتجلى ذلك فى أعمال **محمود سعيد** (١٨٩٧ ـ ١٩٦٤) حيث نلمح تباينا فى معالجته الموضوعات الأسرية والمشاهد الشعبية، ففى لوحته **نادية** والكنار (١٩٣٣ زيت على قماش) (رقم ٣) وهى صورة شخصية لابنته نادية فى طفولتها، حقيقة لا يستسلم **سعيد** للرؤى المتداولة عن الأطفال والنساء مثلما **أحمد صبرى** وغيره، فمازالت عينا نادية تخفى الكثير ولا ترضخ فتبيح وتستبيح، ولكن لما هذ الكنار المحبوس فى قفص فى الخلفية، ولما تجلس الدمية السمراء عند قدميها؟ ألا تدفعنا خطوط البلاطات بالتدريج نحو سياج القفص، فتنبئ بمصير نادية الجميلة التى سوف تدخل القفص إن استمرت كالدمية، دعنا نقارن بين اللون الأزرق الفاتر والرمادى الموحش، الألوان الغالبة على اللوحة والتى توحى بجو من البرودة والعزلة، وهى الألوان التى سادت فى كافة لوحاته لأفراد عائلته ـ فلنقارن بينها وبين الألوان المتوهجة فى لوحاته التى تصور السيدات الشعبيات والأحياء الشعبية. حينئذ يتضح لنا أن الفنان كان يعايش عالمين مغايرين وهو دائم التنقل بينهما، ويجسد لنا الصراع اللامنتهى الذى يكابده الفنان المصرى فى زمن الانتقال الثقافى، وهو صراع بين الداخلى والخارجى المفروض والمرغوب، الشفاهية والنص المفروض.

ويستمر **محمود سعيد** فى تساؤلاته حول موضع المرأة فى الثقافة فى لوحة **المدينة** (١٩٣٧ زيت على قماش ١٦٠×٣ متر). وقد تبدو اللوحة للوهلة الأولى أنها تتبع تقاليد المستشرقين فى تمثيل الأحياء الشعبية، ولكن يتلاشى هذا الوهم حينما يصطدم المتلقى ببنات بحرى وهن يتقدمن نحوه بقدم وساق، فالبنية المعمارية للوحة تخرج عن المنظور الثلاثى الأبعاد فلا تتيح للمشاهد حرية التطفل على البنات وتجريدهن من ثيابهن، على العكس، فتبادر إحداهن لترفق هذا المشاهد الغائب خارج إطار اللوحة ليغدو المتلقى شاهدا ومشاهدا فى آن. ولتعدد اتجاهات الرؤى بين شخوص اللوحة أثره فى خرق نقطة التلاشى أو المنظور الأحادى للتكوين، فبائع العرقسوس المفتون بالبنات ترمقه اثنتان منهما بنظرة تنهيه دون أن تقصيه، بينما يتجنب الأب الجالس على الحمار المشاركة فيما يدور حوله ويغض بصره متمنعا دون أن يكون متضررا، أما الابن فيتوجه ببصره إلى نقطة خارج إطار التكوين يبهره وجود ميتافيزيقى غير مرئى. ويستحيل رؤية بنات بحرى بمعزل عن عناصر المدينة الأخرى فخاصيتهم لاتحددها كوى منفردة للرؤية فاختلافهن النوعى هنا يتصدى للرؤية الذكورية دون التخلى عن خصوصيتهن الأنثوية، فهن يخفين ما يشئن ويبرزن القدر الذى يسمحن به، فالبنت التى تتوسطهن ستظل تعرى وتحجب ما شاءت من جسدها بإرادتها الحرة، فلا يكتفى **محمود سعيد** بنقض مزاعم المستشرقين وبنيتهم المرئية، بل يزلزل المسرودات المحلية التى تقرن المرأة الشعبية فى جموحها «بجنية البحر» أو «الساحرة الشريرة» مزاعم تتناقلها الألسنة لإقصاء المرأة الشعبية وتهميشها، فالتكوين فى اللوحة يشمل صورا أخرى للمرأة الشعبية فى أدوارها المنزلية، كالمرأة التى تحمل البلاص. وإن كان ذلك أخذ

ملامحها «الظاهرية»، إلا أن ما تؤكده اللوحة أن للمرأة أيضا جسدا مفعما بالحياة وعينين تتوقدان بالروح، فألوان اللوحة تمزج درجات الأحمر المتوهجة فى أشعة الشمس والأزرق المتدفق عبر ضوء القمر، ويتلازم الاثنان تلازم الليل والنهار؛ الروح والجسد؛ الماضى المنقول الذى يتبعه الأب والحاضر المتغير المتنقل تنقل البائع الجوال، فإدراك المرأة فى ثنائيتها كفيل بالاعتراف بحضورها وقبول لاختلافها النوعى دون إخضاعه مما يحطم المسرودات المحلية والوافدة والنصوص المدونة التى سنت لوائحها لتوجه كالسيوف على الرقاب.

وبينما استخدم **مختار** الجرانيت والرخام والبازالت فى منحوتاته لإضفاء الصرحية على أعماله فى مناخ ثقافى يتقبل الصرحية فى فضائه، اختلف الأمر مع الجيل الثانى فلجأ **كمال خليفة** (١٩٢٦ ـ ١٩٦٨) فى معظم أعماله لاستخدام الجص مطوعا إياه لصياغة لمحات تعبيرية فائقة. ويميل **كمال خليفة** فى لوحاته ومنحوتاته لإنتاج الأقنعة؛ أقنعة توحى فيها رأس المرأة بالآنية والحيوانات والنباتات، فقناع المرأة لا يبوح ولايفى كما يتجلى لنا فى **قناع** (١٩٥٧) (رقم ٤)، فهناك فراغ فى مكان العينين يخيم عليه الصمت؛ صمت تتجمد به الكلمات على الشفتين المنفغرتين، والرأس فى شكله المجرد يكاد يكون آنية فارغة من الزهور.

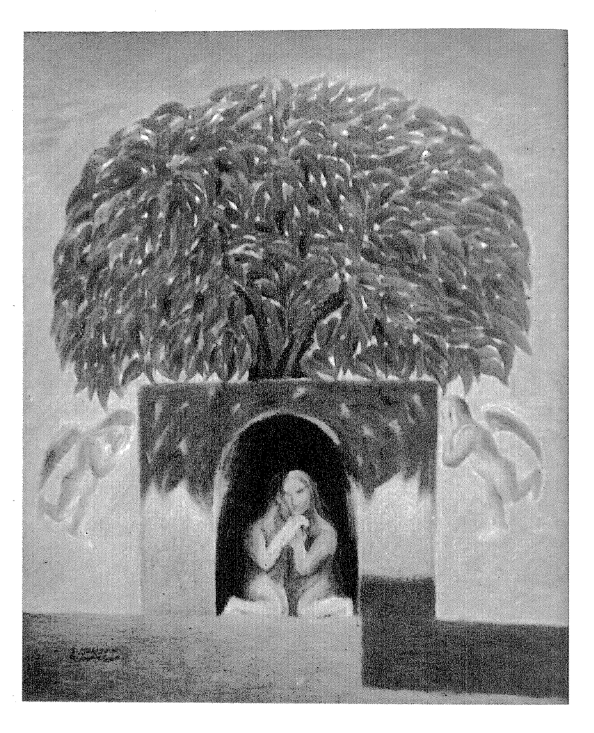
وإن كان **مختار ومحمود سعيد** قد جسدا عنصر المقاومة بتمثيل حركة التأهب التى تقع بين التوقف والبدء، بين البوح والاحتجاب، فقد أبرز لنا **كمال خليفة** فى **الجذع** (١٩٦١ ارتفاع ٤٠ سم) (رقم ٥) ازدواجية المقاومة والاسترخاء كأن الجسد يبوح بما لا تتفوه به الشفاة، فوضع الجسد هنا قد يكون قائما أو مستلقيا، مقاوما أو مسترخيا، راقصا أو متألما، وهى ازدواجية نازعت الفنان فى عزلته فى زمن الخمسينيات والستينيات التى بدأ فيها نور الفن يخبو وجمهوره يتبدد فجسّد إنتاجه لذة الإبداع وشظف العيش.

فالوعى بتحاور الأضداد ليس محاولة لتمويه التجربة الإنسانية التى خاضتها الأمة آنذاك، ولا هى بصدد تهوين وطأة المعاناة بتقبل الحياة بحلوها ومرها، ولكن يتجلى لنا أن تجسيد تلك الثنائية المتلازمة قد اتخذ عدة أشكال فى كل مرحلة، حيث كشف الإنتاج الفنى عن التناقضات التى ينبغى التحرك بموجبها، ففى مرحلة الستينيات المترعة بأنات التعذيب والقهر والكبت كان لزاما على الفنان أن يتوجه توجها داخليا لإدراك نوازع نفسه أولا ـ فجاءت محاولاته نتاجاً لانقلاب اللاوعى فيما يشبه الحلم.

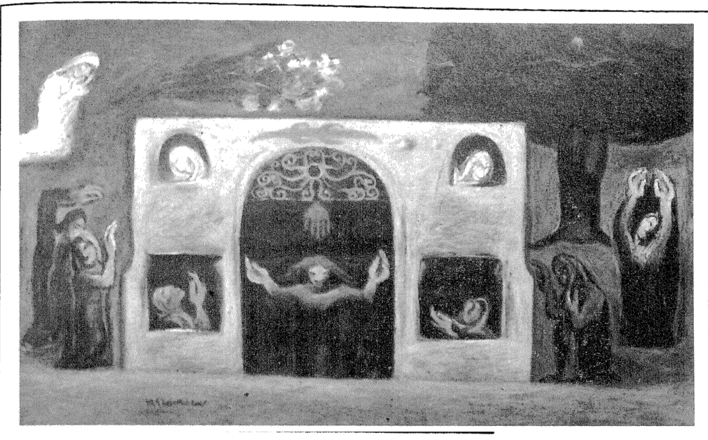
كان ذلك قد بدء منذ الأربعينيات، فالانفلات التدريجى من قبضة المدارس الأكاديمية صاحبته الرغبة فى اكتشاف أغوار الذات، وواكب ذلك ازدهار المدرسة السريالية فى أوروبا ـ ومصر. ولكن كان **لعبدالهادى الجزار** (١٩٢٥ ـ ١٩٦٦) مسار آخر، فنشأته فى الأحياء الشعبية بالإسكندرية والقاهرة، فجّرت فى خياله ما تعجز الأقانيم الجمالية عن إقصائه فالحياة الشعبية فى بساطتها، فى شفاهيتها، جعلته يدرك العلائق بين الموجودات، حتى تكاد تنمحى الفوارق بينها، فالمرأة فى إنتاجه تتساوى والرجل بل إنهما يتشابهان حتى لتبدو شخوصه خنثوية؛ أى تجمع الجنسين معا. ففى لوحته **آدم وحواء** (١٩٤٨) تتجلى لنا الحتمية الطبيعية لتجانس الرجل والمرأة فيما يشبه التوافق بين أوراق الشجر وفروعه، فهو توافق يوحد الكائنات الحية فى جملتها كما يتجلى لنا فى **عاشق من الجنة** (١٩٥٣) فالمرأة لا تتجلى كندع مغاير له استقلاليته فى أعمال **الجزار** بل يتشكل حضورها فى تجانسه مع كافة الكائنات الأخرى، وإن كان **الجزار** يجسد اللاوعى الجماعى الذى لازم الإنسان ضد العصر البدائى فهو لم يسع لفرض الأنموذج الأصلى بل شاء أن يفسح لنا عالماً مجهولا كامناً بداخلنا، وإن كان بسطاء القوم يستدعونه بالسحر فعلينا بتكرار المحاولة بالفن، فاكتشاف المجهول هو الدافع الأول للحركة والمعول للفعل.

والعيش فى موضع بين البين ـ العيش بين عالم الصناعة ـ وعالم ما قبل الصناعة، أمد الفنان المصرى برؤى كان نظيره فى الغرب قد انصرف عن البحث عنها، ولم تنجح محاولاته فى التجريد التى ظهرت على مشارف القرن الحالى فى حل معضلة الماورائى التى أخفق التمثيل الطبيعى ـ تقنية الغرب العقلانية ـ فى تجسيدها، أما الفنان المصرى ففى نزاعه الدائم بين الاستسلام لما هو متعارف عليه وما يتوق للتعرف عليه أنتج حداثته فاستبدل مسرودات المستشرقين وتقنيات عصر النهضة الأوروبية، برؤية مهجنة لفضاء مركب تتجمع فيه كافة الوقائع التى ألمت بتاريخه، واقتضى ذلك استحداث تقنية مغايرة للمنظور الثلاثى الأبعاد الذى يفرض رؤية أحادية ـ ولكن الفنان المصرى استقى التجريد من عدة منابع تتفجر فى تربته صاغتها رؤى تشكلت وفقا لمفاهيم تغيرت عبر مراحل تاريخية مختلفة، فالتبسيط للأشكال الذى تبلور فى أنماط متعددة أمد الفنان بأفق جديد للتجريد لا لمجرد التجويد أو لتحديد الماهوى أو الماورائى بل لإعادة دراسة الشكل فى فضائه المحيط حتى يتجلى موضع الذات فى الفضاء الاجتماعى.

وكان **صبرى منصور** (مواليد ١٩٤٣) أول من اهتم بالريف المصرى كفضاء يتيح له التعرف على الذات فى إطار ما يحيطها من موجودات مادية وأطياف. وكان الفنان قد غادر الريف صبيا ثم تناوله فى لوحاته فور عودته من بعثته الدراسية فى الغربة فالاغتراب أتاح للفنان قياس ذاته إزاء الآخر مما حفزه لاسترجاع علاقته بالريف ودلالة هذه العلاقة فى الواقع الراهن. والمنظر الريفى فى إنتاجه يتأسس على المرأة فى علاقتها بالرجل، فمنذ بداياته لخص الفنان هذه العلاقة فى إطار معمارى رصين يرمز بالتوحد ـ (**رجل وامرأة** ـ ١٩٧٢ ٥٠ × ٥٥سم زيت على كرتون) وإن كان التوحد فى



(٦) صبرى منصور : بيت الأحبة.



(٧) صبرى منصور : حفل راقص فى ضوء القمر

لوحات الجزار هو نتيجة لتذويب الاختلاف النوعى لانغماسه فى اللاوعى كى يطفو بالأنموذج الأول، يشكل صبرى منصور تكوينات على درجة فائقة من الوعى بالتناظر والاختلاف، فالتوحد بين الرجل والمرأة معمارى وليس فطرياً، وتتجلى المرأة فى إطار البيت الريفى التى تظلله أفرع النخيل الشامخ أو أوراق الشجر اليافع (انظر بيت الأحبة ١٩٩١ ٣٥ × ٤٠ سم زيت على قماش) (رقم ٦) والتداخل بين الخطوط المنحنية والمستقيمة فى المنظر الريفى يردد انحناءات الأشكال وإيماءاتهم لتتجلى عبرها مشاعر عدة. ولكن الحضور الواقع للرجل والمرأة يتبلور عبر ضياء القمر الذى يمد الأجساد بصلابة نحتية فى تكوين ثنائى الأبعاد، كما يضفى على المكان جواً من الغموض ففى ضوء القمر يتأكد الحضور الواقعى ونقيضه، وفى ذلك تفكيك للرومانسية التى يلحظها البعض فى إنتاج الفنان ويتأكد ذلك التقويض للرومانسية فى حفل راقص فى ضوء القمر ١٩٨٥ ـ ١٤٠ × ١٢٥ سم زيت على قماش) حيث تتجلى المراقص كأنها مآتم فالمغنية تشدو كأن ما يصدر عنها هو صرخة ألم والمتابعون للحفل تؤطرهم جدران منازلهم. فى هذه اللوحة التى أنتجت فى أوج عصر الانفتاح الاقتصادى يستعيد الفنان صورة الغازية الريفية التى تشدو للإمتاع وهى لم تذق المتعة، فيغدو شدوها أنيناً صامتاً للمسكوت عنه، وكأن هذا المرقص كان معبرا للبكائيات التى تحول إليها صبرى منصور فى أواخر الثمانينيات وهى سلسلة من اللوحات لسيدات ينتحبن عند سفح الهرم، فالتزامن بين الماضى والحاضر يجسد ضرورة البحث عن خبايا الماضى لا إعادة دفنها بمثابة غنائيات، أما أن يرمز الدفن إلى الفقدان فهى دلالة على حاضر قد خسر مجده الماضى وفضلا عن أنه عاجز عن استشفاف العناصر المثمرة فى تاريخه التى قد تثرى رؤيته المستقبلية، وتحول البيت فى إنتاج صبرى منصور الأخير إلى مدفن يحتوى على تابوت. وباختفاء العنصر الرجالى من فضاء اللوحة، يزداد حضور النساء (انظر رقم ٧) وتظهر أطياف حوريات محلقة فى الفضاء العلوى، وأكاليل الزهور، غدت رحلة البحث الآن، لا تتوق إلى تعريف الأنا بالآخر بل هى محاولة للتعرف على الرغبة التى تراود الفنان، أهى الأمومة المفقودة التى ينعيها فى لوحة يقدمها فى ذكراها ـ أى فى ذكرى أمه ـ (١٩٩٤، خامات مختلفة على ورق، ٣٥ × ٥٠ سم)، والتى تتجلى فى الطيف المحلق فوق البيت، أم الحبيبة المفقودة التى تومىء لها باقة الزهور، هل هو سعى الفنان للماورائى أم رغبة وشوق إلى الشبق الحسى؟ عما تشير تلك الثنائية التى تتراءى لنا فى نماذج من الإنتاج الأخير؟ هل يأتى الفصل بين الطيف والزهور كدلالة على تشظى العلاقة الإنسانية؟ أم هل يشير هذا الفصل بين الروح والجسد إلى التناقض الداخلى الذى قد يصيب الذات ما ظلت الأنا منفصلة عن الآخر ينتقصها التواصل على المستوى الشخصى أو الجمعى، ومن ثم القومى أو العالمى؟

وعليه، تغدو قراءة صورة المرأة فى فضاء التشكيل ضرورة لإعادة تقييم موضعها فى الفضاء الاجتماعى فى إطار علاقتها بالآخر، وفى إطار علاقتها بالآخرين، فتتبع الرمزية الفنية لصورة المرأة عبر ثلاثة أجيال هى محاولة لقراءة عدة علائق يتواشج فيها الجسد والفكر، المنظور البصرى والسلطة، اللغة والحدث عبر دراسة علاقة الفنان بموضوعه التى تتغير ما ظل الفنان يغير علاقته بذاته. وبقراءة خريطة الإنتاج الفنى فى مراحل الانتقال الثقافى التى مرت بها الأمة، يتبين لنا وجود حركة مقاومة فى الحقب كافة لم تسع للتحريف لمجرد التجريد ولم ترضخ للمعايير المستتبة للتسليم بالأقانيم الأبدية بل سعت لإعادة تشكيل الظواهر المحيطة بابتكار صيغ بصرية مغايرة تقدم أشكالا جديدة للمعرفة. ■

الكبد المصاب بالتليّف

حلمى سالم

خاله الصَيَّاد

طبعًا هتافُ الصامتينَ مدخلٌ لاكتشافها معادن المرتزقة، يليه أن طيرانها يفصح عن رقعة من البياض لم يقسها طبيب الامتياز، ولهذا أخطئوا فهْم هيامها بشفاه زميلة المختبر وانسحابها إلى عتمة الفخذ. البياض أوهمها أنها من عائلة الكفن، فصار سهلاً أن تصدق القادة إن تحدثوا بلهجة الشهداء عن عفونة فى الشمعدان.

طبعًا خاله الصياد سيخطفها منه ليدربها على لغة يكثر فيها الماء بين أنثى وأنثى، وسوف يرفض انكسارها حتى لا يحدث التناقض بين العيون والعدم.

فى الفجوة التى ستنتج: سينتحى بها خاله إلى قاربه، حيث السمك الذى لم يفلح ابن الأخت فى اصطياده، وينصحها بألا تجعل ابن أخته طبيباً نفسياً، حتى لو كان فى ذروة انحداره.

تحريك الشفاه

لدينا مدارس فى مسكة الجفت. والمرأة التى تأملت ألبوم العائلة ألمحت بشكوى أمها من تآكل الرسغ. حدق الرجل فى طريقة تحريك الشفاه، فكاد يعى أن كثافة الحواجب تسبب ندرة الخضراوات التى تقاوم الأنيميا، فيما الجميلة ظنت أن فتح البطن مسألة وجودية، فعاودتها الغيبوبة عندما زاد البياض عن جلَد الآدميين على احتماله.

كان المناخ كله يطردها لأنها لا ترتدى القفاز وهى تستخرج الكبد المصاب بالتليف. هم مصيبون: فقد شاهدته السابلة ملقى على الطريق تنهش النساء الحصيفات (باعتبارهن نائبات هند) من كبده، ويعلقن على أعضائه تكتيكهن بعد كل تسمم فى الدم.

هى معذورة، لأنها تجهل أننى بذلت جهداً فى الاتزان حينما جلست أمامى تدون شيئا عن اللواتى هززن عرش مصر.

الشعر

تناص

لن يُغصَب رجل على الاعتراف بأن المستشفيات مفتوحة ٢٤ ساعة، فيما إذا الشعر الذى هندمه الكوافير فقد الغجريات اللواتى يقفزن من أطرافه إلى الأكتاف، فيصاب الصبية بفزع ينطوى على لمسة اصطناع يستطيع المحنك فضحها.

حسنٌ، من فوائد التناص أنه لا يعبر عن مشاعرنا تماماً، بل عن مشاعر الشخص تجاه الحالة التى تجسد مشاعر الوضع المشابه لموقف المرء الذى يحمل مشاعرنا نحو ناس يصدرون عن مشاعر موازية لآخرين ليسوا هم نحن تماماً.

كان المحذوف بينهما أثقل من كفاءة حاذفيه، فظل صاحياً فى إجراءات الفصل. وحينما وصلا إلى «مدن تهوى فى الروح ومدن ترقى» كانا قد كرها التناص كلياً، لأنه غشيم لاعمل له سوى نزع الندوب عن صديدها.

الحمّام

أية قسوة مارسها على نفسه وعلى الجميع. أغلق على نفسه الحمّام بالمفتاح.. فكيف حاور عمره وهو يهرس ملابسها الداخلية بالأومو، بينما الأهل بالخارج، والزوج، وطاقم التمريض؟

لم تكن له ولم يكن لها، لكن النزيف أخرج الأفعال البشرية من قضبانها. النزيف الذى كان مزيجاً من فم المعدة وفم الرحم، فاستوجب استلقاءها على الظهر محاطة بعوّادها، أولئك الذين أدهشم أن يكسر المحب تابو رجولة العرب، حينما نازع الغسالة على حقه فى شطف القطع الحساسة والملاءات من دم ينتمى لارتطام جسدين ليس جسده أحدهما.

بين كثرة المحيطين كانت هناك امرأة من تلاميذ جرامشى مستعدة لدفع حياتها لقاء أن يخبروها بما كان يتهشم داخل الرجل لحظة ازدهار رغوة الغسل، وهو مثبت بمترين فى متر:

المكان الذى تعدّى نفسه. والرجل المستثنَى بإلا، الذى حلالٌ فيه أن يقتل.

النصائح

العينان ترفضان النصائح التالية: أ ـ كذا كذا كذا.

ب ـ كذا كذا كذا. جـ ـ لا تسلمى كل المستحقات. تحتاج فترة سماح لتهذب اعتقادها بأن الناس مجبولون على الكيد. بعدها يمكن أن تمد ذراعيها فى الفراغ، بدون توجس من ظهور سكّينة فى آخر المنام: هذا الذى رأت فيه الجورب يختفى تحت الملّة، وأسناناً تقضم شعر السرِ فتلتصق واحدة منها فى الحلق، وبلطة تتدلى مكان مصباح الكهرباء.

مدعومينَ بالوثائق شرحوا لها أن فتاها واحد من شيوخ المنسر، إذ لوحوا بأسانيد تقطع بأنه كان يدير المفاتيح فى يده قبل أن يوزعها على صبيانه من أجل معالجة الخزائن. انخفض الضغط بعد أن نزعت قرطها، لكن الرجل لم يستطع تجاهل التكاثر المجنون فى الخلايا. ■

نـــــخـــــلـــــة

درويـش الأســـيـــوطـى

نخلة ..

تستطيل على عطش العمر

والصبية العابثين..

وجرح قديم

يفتش فى الذاكرة

*

الجراح القديمة لا تقتل النخل،

لكن تلون أوجاعه

بالغناء الحزين

وباللهجة الفاترة

*

هاهم الصبية العابثون

يَضجون باللغو،

والطوب،

والنخل يضحك، يهتز،

يسّاقط السكر المستحيل

غناءً.. وتمرا،

وتلويحةً ساحرة

*

نخلة..

سوف تدخل شباك عمرك ظلا

ندى،

فالشبابيك نافذة للضلوع

على الفرحة الغامرة.

*

نخلة ..

تمنح الظل للعابرين

بقيظ المواقيت،

كفًا لطير تطارده الريح

والطلقة الغادرة.

وتعطى لعصفورة..

من زمان البكاء

ملاذاً..

وعشاً لأفراخها الحائرة. ■

مدن

عبد المقصود عبد الكريم

ربّما
يخدشُ القاهرة
أو تخدشُه
تعيّره بالفاقةِ
أو يعيّرُها بالريو والغضون
وكثرةِ العيال
تعفّرُ وجهَه
يشدُّها من القافِ أو يحلُّ ربطةَ تائها
ربّما
تلطّخُ أشعارَه بالصراخِ والعويلْ
لكنهما فى رعدة الظلامِ
يمتزجانْ.

ربّما
تبتزُّه «طُنّاملُ» بالأحلام والجدودْ
بأبناء العمومة
أو أسرار الطفولةْ
ربّما
تبتزُّه بمقبرة العشيرةْ
لكنها «طُنّاملُ» يتوق إلى تراب حِجْرها
كلما أنهكتْه رمال الجزيزةْ
أو أرصفة المدنْ.

ربّما
القاهرةُ أو «طُنّامل»
لكنّ بغدادَ أيضاء رغم لهجته الفرعونيةْ
لها موقعٌ خاصٌ
منذ توجّها المأمون حتى أكلتْها بربريةُ الرعاة
وغرغرينةُ الزعيم
منذ شنْق الحلاج.
إلى شرود «الأخضر بن يوسفَ»
وسقوطِ «الشيخِ بن جعفرَ» فى الوحل وهو سكرانْ.

لدمشقَ أيضاً
رغم استسلامها لإغواءات ابن أبى سفيان
سحرٌ غامض

قد تفسدُه الرؤيةْ.

لكنَّ باريسَ
تلك الفاتنة التى تغوى الشمسَ كلَّ ليلةٍ فى سريرها
وتخرج فى الصباح على مرأى من الجميعِ ببطن يزهو بكوكبةٍ
من الشياطين
مثلا، ذات ليلةٍ وضعتْ بودلير ذلك الجنىُّ الذى
تزوَّجَ أفريقيا فى حانة الزهرىِّ والأفيونْ
وفى أخرى
وضعتْ رامبو الذى كدَّس سفينتَه النشوانةَ بالحبشياتْ
بودلير... رامبو...
إنها سلالةٌ لا تنتهى
هى أيضـا، باريس التى تضمُّ فـان جـوخ إلى صـدرها الشبقىِّ
إنها باريس
لكنَّ باريس
مسألةٌ أخرى.

القاهرةُ

أو
«طنّامل»
بغدادُ
أو
دمشقْ
ربما، رغم كلِّ شىء
يليقُ بإحداهنَّ
أو تليقُ به
لكنه للأسف
يقعى فى البادية
حينْ يخلو رعاة الأبقار، على مرأى من الجميع
بصائدى الجراد.

إنه فى البادية
فى الرياض
أو
«القرياتْ»
بين خنجر الأعرابِ
وسيف السنواتْ. ■

ملوك الليل

كريم عبد السلام

فيما نكون نائمين
يأتى من يمتلكون الليل،
الليلَ الأصلى، الخالىَ من شمعة
إذا عاد أحدنا متأخراً، يسلبونه ساعته،
لا يقبلون توسلات.

يضاجعون وقوفاً، صديقاتهم أو غريباتٍ
سرعان ما يرضخنَ
يتساوى الأمر، فى مداخل البيوت
أو تحت أعمدة الكهرباء
لكنهم يحتفظون بالجرائد فى أيديهم
تَحَسُّباً لافتراشها.

فيما يضاجعون
يتوهمون أن آخرين يتلصصون عليهم
فيتوعدونهم
الشتائم، بعد اصطدامها بالنوافذ
تتسلل إلينا مغسولةً، محمّلةً بالإيقاع
عيوننا مفتوحة فى العتمة،
نبتسم كلما تصاعد السِّباب فى الليل.

امرأة تهرول
من نافذتى، أرقبُ دمها الساخن ودموعها
كيف كانت أعضاؤها متوهجةً منذ لحظات
تُنير عتمة الزقاق
الجميلة، ضربها عشيقُها القديم
وطعن عشيقَها الجديد، حين دافع عن ملْمَس أصابعه على فخذيها
تهرول تحت نافذتى، قاصدةً رجالها.

لم يتمكن من نسيانها فى أيّةِ لحظة،
عشيقُها القديم..
يأسُه ومرارتُه
مطواتُه وأصدقاؤه المقربون
ذكرياتُه عن ملْمَس أعضاءٍ لا تتكرر.

فى هرولتها، تدّخر الصراخ حتى تصل إليهم،
ملوكِ ليلٍ آخر،
ثوارٍ لا يبخلون على السكاكين
ويقودون العالمَ بالمخارج القوية للحروف
الكلامُ نوع من استعراض القوة
الكلامُ ينفى الآلام والانكسارات

الشـــعـــر

يتكلمون، فيعرفون ماذا تساوى الحياة:

لا أكثر من بوْلةٍ

طعنةٍ، يلقونها وينطلقون فاتحين قمصانهم..

ها هى صدورنا أيها المطر

يا ظلام

لا تُخْفِ ملامحنَا.

من أُهينتْ أنثاه، يعدو بين الحارات

فتسقط قطراتُ دمهِ على التراب

يعوى متمنياً أن تظهر فريسة

أية فريسة..

ورقةُ شجرة

صوتٌ أو خيال

يضرب أعمدة الكهرباء بسكينه

فينبعث رنينٌ يذهب إلى البهجة لا إلى الشّجن

أسرعوا أيها الملوك

هنا موقع المعركة

هنا ستتحرر الدماء كومضاتٍ فسفورية

العاشق القديم وأصدقاؤه يختبئون فى زقاق قريب.

لا يملكون سوى دمائهم، يبذرونها

فى الفرح وفى الغضب

فى المحبة وفى الكراهية

صدورهم عارية، والسكاكين تمتُّ لعصور قديمة

المقبض هو كل اللحظة

والنصل هو الساحر الذى يمتص الضوء

وتتعلّق العيون بحركته.

يا أيدى، تشبثى بالمقابض

الأيدى المنتصرة والأيدى المهزومة

الأيدى التى يغطى الدم أصابعها، ثم يَقْطُر على التراب

الأيدى الخبيرة بالألم الذى تسبّبه،

بطول الجرح وعمقه

بعدد القطرات التى ستسيل.

على الكلاب أن تتوقف عن النباح والتسكّع

القطط، على سطوح المنازل وفى الفجوات

على قطتين أن توقفا تسافدهما إلى حين

وترقبا الضجيج.

أينها الجميلةُ التى أوقعتْ بين الملوك؟

أفى غرفة عشيقها، تزفر الأنفاس التى تطبّبهُ،

تلعق جرحه وتغمره بريقها؟

بين اليقظة والغيبوبة، يناديها

ويتوعد الآخر بجرحٍ من العنق حتى السُرة

يلقى بأحشائه إلى الخارج،

يتوعده بين الغيبوبة واليقظة.

خلف النوافذ

متفرجون أطفأوا الأنوار

رءوس فى زوايا حادة

تحصّن نفسها من الاكتشاف
وترى المعركة التى تحدث أسفل
سباقاً بين دماءٍ حمقاء

غامت الرؤية فى عينى أحد الملوك
انحرف إلى شارع آمنٍ مطوحاً بسكينه
الأعداء الذين فى الذاكرة،
الذين تكدسوا على مدار سنوات
حضروا أمام عينيه، وها هم يجرون فى كل اتجاه
من الذى ستخونه قدماه؟
من ستبتلعه ذاكرةُ الملك؟

سقط صغيرٌ
كان يخزّن المعركة فى رأسه
عندما انتبه
وجد نفسه آخرَ الهاربين

الملك يضرب فى جميع الاتجاهات
وخصومه يتساقطون من حوله
لمَ تعثّرتَ أيها الصغير
لمَ لمْ تلجأ لزقاقٍ أو باب مفتوح؟

الانهياراتُ تحسم المعركة
يترك أحدهم ثغرةً ينفذ النصل منها لجسمه
فيكسب التعاطف الذى يحتاجه
فى الميزان: التعاطف وخيلاء القوة.
من اختار أن يُحمل على الأذرع
يتأوّه ويبكى، كما يحدث بأحلامه،
اختار أن يرى تأثير دمه على آخرين
يحرصون على حفظ دمائهم بعيداً
فى أقصى أجسادهم

الشكوى والهذيان فى متناول يده
مثل الأطعمة الجيدة.

هل انتهتِ المعركة؟
لم ينفدِ الهواء المحمّل بالصياح والشتائم
لم تَخْلُ الساحةُ من الظلال التى تعدو
ولم تُعْدمِ النوافذُ مراقبين.

تمريناتٌ لأمراء لم يُتوّجوا ملوكاً بعد
يدرسون الأرض ويكتسبون الخبرة
ينقلون الوقائع، فيما يستعيدون الضربات الحاسمة،
كيف كانوا قريبين من أحد الملوك وهو يطعن
كيف طفَر الدم فجأةً
وأين أصابهم الرذاذ.

الكلاب تتحرك بحذر
تفصلُ الروائح المختلطة والآثار
القطط بدأتْ جولةً جديدةً من التّسافد. ■

شارلى شابلن

فاطمة قنديل

الحنين.. يمكنكِ أن تنطقى هذه الكلمة وحدك بعد أن تطفئى النور ويبدأ الليل فى نفخ الروح فى همسات كائناته. ستمنحك تماماً ما يمنحه الجنس - أعنى، خرير الماء فى الجنات القرآنية - ستنفثين الكلمة ويمكن أن تنعّميها أكثر فتصير النوستالجيا، مستلقية على فراشك - الذى لا تغيرين ملاءته إلا حينما يقرر حبيبك أن يحبك - وغالبا ولشدة خفوت صوتك ستخرج من بين شفتيك كرة من الصابون لا يصدمك هذا، كونى أرستقراطية بما يكفى لتجاوز هذه الدعابة السخيفة.. سيدهمك اشتياق مريب إلى شارلى شابلن ومباشرة سيسقط بين يديك شريط سينمائى أبيض وأسود وحتى لو نسيت بعض التفاصيل المحورية لحياتك ستقولين إنها مخبأة تحت قبعة طويلة سوداء هى قبعة شارلى شابلن. ستوقنين - أنت المهيأة عادة لإحساس بالتآمر - أن أحداً لم يرتد قبعة سوداء سوى شارلى شابلن وأن دموعه - لا دموعك التى تجربين إحصاءها كمسبحة الشيوخ - ستبقى مثل بلية زجاجية محبوسة داخلها موجة ملونة كانت تنغرس فى رمال حديقتك وترتفع كشراع يومئ ربما إليك الآن. أيضاً لو كان هناك كرسى بحر ونظارة شمسية ستخبئين جسدك العارى - كما تمنيت دائما - خلف جفنين حدقا طويلا حتى زوال الخطوط بين الأشياء.. هكذا بشىء من الحيلة يولد الإنسان من جديد.. وبعض النوستالجيا لازم للحلم. ■

موت العاشقة

هدى حسين

أحتاج لأن أنام فى حضنك
لأنك مثواى الأخير
لأننى واثقة من خواء دواخلك
التى سأملؤها بوجودى
التابوت بحاجة لمومياء

من أين سينبع الدود يا حبيبتى
مادمتُ أُحكِم تثبيت المسامير؟

بالأمس رأيتُ اللؤلؤة التى حدثْتُكَ عنها
كانت أثقل من أن يحملها ماء القاع،
لم تكن تبحث عن محارتها
كانت فقط
فى القاع.

أنا البلّورة لا تكسرنى
اسألنى عن المستقبل
لا تتذكر الآن أيام طفولتك المفعمة بلعب الكرة،

فتركلنى متأثراً

الآن تسأل،
ما الذى يجعل تلك المسكينة تحلم
أن يحترق جثمانها؟

قالت ألم تتذوق كلمة كالبحر
كالجثمان على مركب شراعى
كالشعلة التى يصوّب بها القوس على القش المفرود على الجثمان؟
حدّثتها عن رماد الأب المرصوص فى زجاجة على الرف،
فغابت؛

على الأقل،
لو وضعتنى فى زجاجة
فالقنى فى البحر.

كانت السماء حمراء والبحر أزرق

والمركب الشراعى خيطاً بنفسجيًا يرفو العلاقة بين
الساخن والبارد
وأنت مازلت تخط أحرفك الأولى
على الرمال.

كانت تقف صامتة أمام البحر يرفّ رداؤها
تتأمل قبلة الحياة التى أهداها الإله للشجرة
فتناسل الشجر
للأرض فتكاثرت الجزر
للطمى والماء فنشأت الحيوانات
عندما هبط من السماء أفزعتها هيئته:
لم يكن يمشى على أربع
ولم تكن له أجنحة
أهدته قبلة فصار اسمه الرجل
ثم تناسل البشر.

بعد الشمس الرابعة من اليوم الأول من عام قدومه
قالت كأنما استعادت آدميتها:
«صفنى، أرانى ؟»
عندما استيقظت
كان قد اختفى

اكتسب وقوفها أمام البحر معنًى آخر
ولم تستطع أن تستعيد العلاقة بنفسها
بالشجر والحيوانات

فى القمر التاسع لليوم الأول من عام غيابه
نظرت فى قلبها فوجدته خاوياً
قالت: «المسكين..
سرق المعرفة».

بعيداً وجدوه
ماذا تتمنى قبل الموت؟
وما الموت؟
النجوم قمر فتتوه إلى ذرات
فتجسدت للسماء أسنان تلمع كلما ضحكت
ماذا أتمنى؟
كانت تريد أن تحيا ولو لثلاثة أيام
على قطف الثمار فى جزيرة
لم تكن لتقتل الحيوانات أصدقاءها
رأت السحب مزروعة بطعام الأرواح الطيبة
قالت ماذا أصنع فى الدنيا مادام الأطفال وحدهم أحباب
الله؟
قالت الطيور الجارحة أرواح شاخت تبحث فى الأطفال
عن دماء تعيدها للحياة مرة أخرى
قالت لماذا تسخر منى؟ ارفضنى فقط. ■

مجـرد ... حبـة هلاهيل

محـمـود الحلوانى

كان نفسى تنهار تماماً
تحت رجليها
وتعتبرهم شجر أو حجر
كل اللى واقفين ساعتها – بيحرسوها –
– طظ –
أو تعتبرهم نورك اللى كان مطفى
أو دمك المشدود
أو خطوتك ناحيتها
تنهار تماماً، تماماً،
وتقول لها:محتاج لك
كده ...
زى طفل يتيم،
أوحشرة تسعى على رزقها
أو عود نبات مايل
تنهار تماماً،
تماماً
زى الرجال الشداد.

*

طبعاً خجلان من نفسك
وانت رايح جى
رايح جى
حواليها
مش قد ضعفك الحميم
ولاقد جبروتها
تستنى لحظة ضعفها
«لما تساويك»
تستلى ينفض مولد
ويرحلوا المريدين
(علشان تزور وحدك)
تتحجج بمشاويرك المهمه
وبأن جو الحضرة ما يناسبكش
ولا أحوال المريدين
(لا هما من توبك، ولا أنت مْن توبهم)
وتنصرف
من غير ما تتونس بضمة الحبيب
وراحة الوصال،
تنصرف من غير جلال
ملعون
تطاردك الحقيقة
وتسيب على جسمك جَرَبَ
ياكل فى روحك

الشـــعـــر

*

بيضحكوا البنات كده
زى ما تكون الحياه
على قدهم
بالظبط
بيضحكوا البنات
من قلوبهم
كده
ويحدفونى
بورده
تريكنى

*

التليفزيون الملعون
ال إن إى. سى
الألوان
اللى بادفع اقساطه من لحمى الحى
داير عريان فى الشقة
وأنفاسه
بتزعج سابع جار، وتصحيه من نومه
أنا اللى أستاهل
علشان حرّمت بهاء أنه يقرب له
وعليته على بهاء
وحاوطته بمتاريس وحصون
وقلبت نظام الشقة عشانه
فمتحملش بهاء
وطفش
دلوقتى استفرد بىَّ التليفزيون
وعايرنى

بوحدتى

*

تسمع كركعة الضحكة وهى بتجرى ورا الضحكة
تقول، ياسلام
حبة هلاهيل
بتونس بعضيها ف ليل وحدتها البارد
فى الدواليب الواسعه
مجرد..
حبة هلاهيل
بترد العته
وقرقضة الفيران
والنسيان

*

مش عادتك
تهديها الوردة الحمرا
تحت عيونهم
وتقول بالفم المليان
على مسمع منهم
- محتاج لك، يا حبيبتى
مش عادتك
إيه
وحشك للدرجه دى
وانت رايح جى
رايح جى
حواليها
مش قد ضعفك الحميم
بهاك

*

حد يكبر له ف ودنه

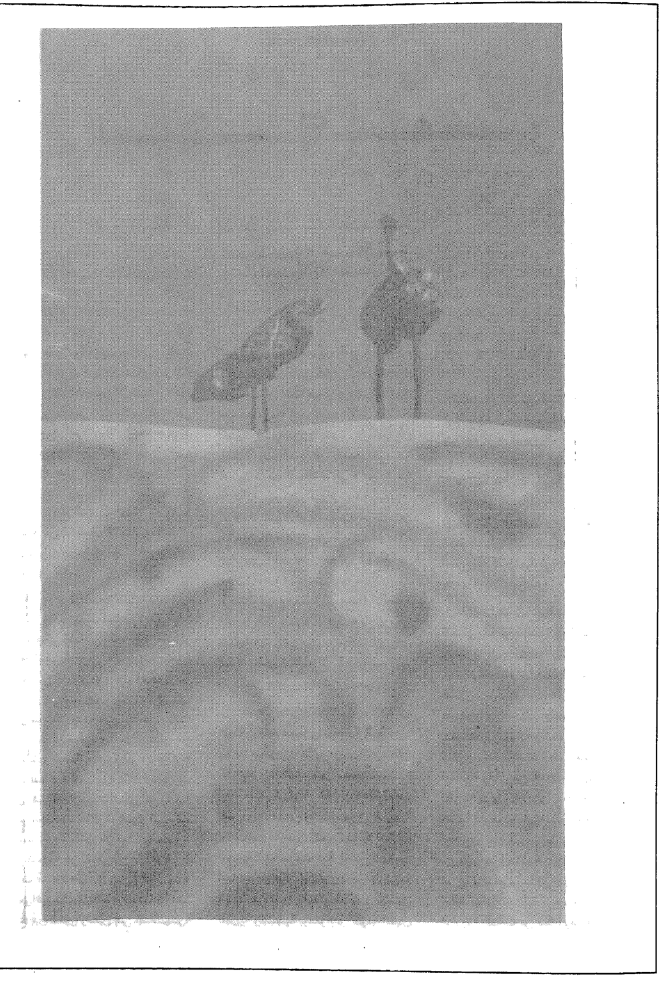
الشـــعــــر

أو يحضنه بشده
أو يصرعه ف أقرب سرير نوم
ويسيبه بس
لما يبدأ يبكى على ضناه
وينخرط فى البكا
إيه يعنى
دمع
ومطر
وكلام حنيَن
ونار
وطير
وملح
وانتظار ·
ورمل سخن
واحتضار
وورد مر
كل دول..
إيه يعنى
لما ينبحوا فى صدرك
ويسففوك التراب
يا شاب!

*

ولاقد جبروتها
تستنى لحظة ضعفها
«لما تساويك»
تستنى ينفض مولد
ويرحلوا المريدين
(علشان تزور وحدك)

تتحجج بمشاويرك المهمه
وبأن جو الحضرة ما يناسبكش
ولا أحوال المريدين
(لا هما من توبك، ولا أنت من توبهم
بتعتذر عن إيه
خليك شجاع
وواصل انهيارك للنهاية
وقول لها
«ولو»
الحفرة تلو الحفرة تلو الحفرة، خطيها
وقول لها
«ولو»
يمكن تصدقك فى الآخر
وتكدب السلالم اللى جربت طلوعها
أو نزولها قبلك
وتكدب السراير اللى علّمت فى روحها
والليالى اللى اتكحلت بزهزهتها
يمكن..
تعيط بغيظ
وتضربك فى ضهرك
أو تحدفك بليله
أو سرير
أو أى حاجة تكسرك وبس
قول لها..
«ولو»
وواصل انهيارك
للنهاية. ■



القصة

التكهن

سلوى بكر

فى هذه المرة، وبينما كنت جالسة أنتظر الطائرة فى مطار أمستردام، لم يداخلنى ذلك الشعور اللامبالى الذى يهيمن على حواسى عادة كلما كنت على سفر، فالجغرافيا لن تكون بعد قليل إلا سحابات عابرة، أما التاريخ، تاريخ المرء الشخصى، فسيسكن الذاكرة كنوع من الهلام غريب يصعب الإمساك به ووصله بالزمن الحاضر، إذ يولد الطيران حالة لامرئية غامضة من الاتصال الإنسانى، اتصال بأناس لا ولن يربطك بهم تاريخ، ولن تقاسمهم الجغرافيا.

وخلال ذلك الوقت من تلييل الليل، كنت أكابد مللا وتعبًا ونعاسًا يغمر رأسى، وقد تلخّصت آمالى كلها فى مقعد طائرة أستقر عليه لأتخفف من عبء رأسى وأنام، فالرحلة التى قطعت جزءًا منها قادمة من استوكهولم إلى أمستردام، والتى مازال على أن أنجز ما تبقى منها حتى القاهرة، باتت مرهقة ومملة لى، خصوصاً بعد أن أعلن عن ساعة تأخير كاملة بالنسبة لموعد الإقلاع المحدد ببطاقة السفر. هكذا اضطررت للجلوس فى انتظار استدعائى مع بقية الركاب لصعود الطائرة، غير أنى وقد اكتشفت أن لا طائل من الملل والضيق، قررت التسرية عن نفسى، ورحت ألاعبها لعبة كنت قد ابتدعتها منذ زمن وألعبها عادة مع نفسى فى مثل هذه الظروف، فكنت آخذ بالتطلع بين الحين والحين إلى جمهرة المسافرين الجالسين حولى، وأحاول معرفة البلاد التى جاءوا منها، وطبيعة أعمالهم والغرض من تنقلهم، كان علىّ، وقد بدأت فى اللعب، أن أسقط جمع العجائز اليابانيين من حسابى، إذ إنهم أفسدوا الأمر علىّ منذ البداية، فما ضرورة التهكن بشأنهم، لأن اليابانى وقد أفصح عن نفسه، بملامحه المعهودة، منذ اللحظة الأولى لا يمنحك لذة اكتشافه، وبصفتى مديرة شركة سياحية، أعمل فى مجال السياحة منذ ما يزيد عن عشرين سنة، يسهل على التأكيد أن هؤلاء اليابانيين سيستقلون الطائرة ليهبطوا فى مطار القاهرة فيصعدوا منه مباشرة فى طائرة أخرى متجهة إلى مدينة الأقصر، ليمضوا ثلاثة أيام وثلاث ليال فيها، يهرولون خلالها طيلة النهار سعياً وراء الآثار فى وادى الملوك ووادى الملكات، ثم يذهبون آخر اليوم إلى الفندق فيتسلون ويتعشون وينامون.

صرفت بصرى عن الصُفر، مفسدى اللعبة، وجلت ببصرى فى بقية المنتظرين: بضعة مصريين، أظنهم من موظفى سفارة لنا بالخارج، نساء بعضهن محجبات يرتدين أزياء متاجر أوروبية، غير أن كمية الذهب حول أعناقهن وأذرعهن، وطريقة استخدامهن لمساحيق التجميل، وتلك النظرات المدعية المتعالية متصنعة القيمة، تسفر فى الحقيقة عن هزة داخلية، ربما سببها طبيعة الحياة فى الغرب المتناقضة مع قيمهن القروية والمتجلية بوضوح فى كومة العيال المصاحبة لهن بين راضع، ومحمول على الكتف، وجالس على الحجر وصارخ ولاعبٍ وباك .

إذن، لم يبق لى غير هذين العاشقين اليافعين: أرجحّ أنهما من الألمان فهما يتعانقان بين الحين والحين، بينما يطالعان كتابًا اقتنصت حروفه اللاتينية من الغلاف Der Egypten(1)، ربما كان عن أنظف المطاعم فى القاهرة، وكيفية تجنب ابتزاز تجار خان الخليلى، وتجنب نصب الأدلاء السياحيين، ومجموعة من النصائح الضرورية للسياحة فى بلد غير متحضر يقدمها المؤلف لمواطنيه.

لكن ها هو ذا مسافر جديد يأتى، قلت لنفسى وأنا مستمرة فى اللعب: عظيم!!، لمحته يدخل مسرعًا، يقترب من شمّاعة الجرائد الموضوعة فى ركن الصالة، يقلب المعروض سريعًا، يختص الديلى تلجراف فيسحبها ويتجه إلى مقعد أمامى، ثم يترك حقيبته إلى جانبه ويأخذ فى القراءة. ربما كان إنجليزياً أو أمريكيًا قلت، هو تحت الخامسة والأربعين تقديراً (ولم يكن يستخدم نظارة قراءة)، يرتدى بذلة رمادية داكنة تحتها قميص قطنى سماوى مع ربطة عنق سوداء، ووجهه لا يخلو من وسامة كلما استبان من خلف صفحات الجريدة التى راح يقلبها دون مهل، عابراً عبوراً سريعًا على ما فى صفحاتها وكأنه لا يقرأ غير العناوين الكبيرة البارزة، رجحت من ذلك، ومن بنيته المتينة نوعًا، أنه ربما كان لاعباً من لاعبى كرة

القدم، أو مندوباً لشركة دولية من تلك الشركات عابرة القارات، أو متعددة الجنسيات الحاكمة للعالم والمتناثرة فروعها على خريطة بلادنا كالرز فى الطبق بعد توقيعنا على اتفاقية الجات. الحقيقة أننى استبعدت أن يكون واحداً من المشتغلين بصناعة الأفكار: أستاذاً فى جامعة، كاتباً، باحثاً مثلاً، فوجهه الوسيم نوعاً، ونظراته الراضية المطمئنة، وإن شابها شىء من التعالى السائد فى نظرات بعض الغربيين، تصعب قراءتها على وجوه أولئك المهمومين، المتعبين بما هو أبعد من الذات.

راجعت نفسى، قلت: قد أكون مخطئة فى تقديرى، فالملل، وربما التعب قد يدفعه مثلما يدفعنى الآن إلى عدم الرغبة فى القراءة. على أية حال، وأياً كانت المسألة، نجحت لعبتى التى لعبتها فى التلاعب بالوقت، وهضم الملل، فها هم ينادون ركاب الطائرة، وهأنا أسارع للاصطفاف فى طابور المغادرين، لأكون قاب قوسين أو أدنى، كما يقولون، من مقعدى المأمول.

لم تمر إلا دقائق قليلة وكنت مستقرة على كرسى بجانب كوة من كوات الطائرة الصغيرة، فى جناح غير المدخنين، كنت قد اقتنصت المقعد على طريقة وضع اليد، لأن مقعدى الأصلى كان فى ناحية الممر، لكنى أحبذ الجلوس وقت السفر بجانب النافذة لأراقب الطريق، وإن كانت هذه الرغبة بلا معنى الآن فى شتاء تلك الليلة الأوربية من ليالى شهر ديسمبر القارس، حيث السماء لا تفصح عن أى مشهد لناظر إليها من الشباك، غير منظر سوادها الشامل الحالك.

ربطت حزام الأمان، مددت قدمى المتعبتين، وما كدت أتأهب لأحلام سعيدة خلف جفنين مغمضين إلا وكان ذو البدلة الرمادية والقميص السماوى قد جاء، وراح يمارس طقوس الاستعداد للرحيل، فبعد أن وضع حقيبته داخل الرفّ العلوى المخصص لحقائب اليد وأغلقه، راح يتطلع إلى رقم المقعد الشاغر إلى جوارى، ومقعدى، ورقم مقعده فى البطاقة، نظر إلى نظرة ذات مغزى، قلت له على أثرها:

- عفواً جلست مكانك؟! أستطيع أن أتركه لك.

هز رأسه نافياً، محركاً كتفيه بلا مبالاة. ثم جلس على الكرسى المجاور بسرعة، وربط الحزام وفعل ما كنت أحاول فعله لتوىّ، إذ أغمض عينيه لينام.

تكهنت: لا يمكن أن يكون ألمانيـاً، وإلا لكان أصرّ على مقعده، وهل يتفاهم الألمان فى مسألة تخصّ النظام؟

لكنّه ربما كان كندياً مثلاً، لماذا حصرته فى الجنسية الإنجليزية أو الأمريكية؟! تدفقت مشاهد الرحلة بسرعة، وكأن القائمين عليها يبغون تعويض التأخير وما فقدناه من وقت، أخذ قائد الرحلة يعلن عنها ويزودنا بمعلومات عمّا سيكون عليه الحال أثناء الطيران، درجة الحرارة الداخلية والخارجية، الارتفاع، كيفية مراعاة قواعد الأمان. انتهى بسرعة ليفسح زماناً لموسيقى خفيفة محايدة، حركة المضيفات لا تنقطع، أصوات المحركات تأخذ نصيبها هادرة، جارى يتسلل فى كرسيه، أذنان تأبيان السكينة وتبصران ما لا تراه عيناى المغمضتان، أشعر بحرارة رغم برودة الجوّ، أفك زرّ قميصى العلوى وأتنهد بضيق طالبة خلاصـاً من حالة الاحتباس الطائر هذه. أخيراً تبدأ الطائرة - ولا أعرف لماذا لم يسموها الطائر؟! - رحلة صعودها السماوى بعد أن تتدلل على الممشى قليلاً ثم تندفع إلى أعلى فى لحظة فريدة، أعتبرها من أجمل اللحظات لسبب غير مفهوم لى.

سرعان ما بدأ صوت فك الأحزمة المربوطة مرّة أخرى، وصوت الكراسى وهى تأخذ وضع الاضجاع، أقدام المضيفات تتقدم وهن يجرجرن عربات المشروبات، أخيراً وقفت المضيفة أمامنا، فتحت عينى، سألتنى عما أريد أن أشربه بينما كان جارى يمدّ يده لها بورقة أخذتها دون أن تنظر إليها، قلت: نبيذ. سألت:

- أحمر؟

- أبيض من فضلك.

ناولتنى الكوب البلاستيكى، صبّت بعضاً من نبيذ الزجاجة الصغيرة فيه وابتسمت. ولا أدرى إن كانت قد قرأت ورقة جارى أم لا فقد انشغلت برشف قليل مما صبته لى، لكنى لاحظتها وهى تضع أمامه زجاجة ماء معدنى وكوباً، صبت له مثلما فعلت معى، فشرب بنهم غريب وما هى إلا لحظات حتى كان قد أتى على ماء الزجاجة كلّه.

أخذت أتجرع النبيذ فى بطء متلذذة، كنت أتوسل به لأسترخى وأنام، وهو ما حدث بعد ذلك بقليل، إذ كان جسدى قد أخذ يتراخى، ونعاس مهيمن يجرنى إليه، فكرت فى الاستسلام، لكنى آثرت التريث قليلاً حتى آكل شيئاً يسيراً ثم أغطس بعد ذلك فى بحار الثبات.

بدا جارى وكأنه لا يرانى، ارتحت لذلك وحمدت الله، فأنا أكره الكلام والثرثرة أثناء السفر، مثلما أكره الحديث مع الغرباء، الذى يكون عادة كميّة لا حدّ لها من المجاملات، وهذا ما أكرهه وأعانى منه لأنى مديرة شركة سياحية أضطر للمجاملة والكياسة كثيراً حتى أنجز أعمالى وأحصل على وفود. لذا أنا مستريحة الآن لرفيق الساعات القادمة، فهو على ما يبدو من ذلك الطراز المنسحب على ذاته، المتحفظ فى علاقته بالآخرين.

جاءت مضيفة أخرى تجرجر عربة الطعام، وضعت أمامه صينية وسألتنى إن كنت أفضل السمك أم الدجاج، فلما طلبت سمكاً، فتشت لديها، وطلبت منى الانتظار لحظات ريثما تذهب إلى المطبخ وتعود لى بالسمك الذى كان قد نفد من عربتها.

كان جارى خلال ذلك قد فرش المنديل الورقى المخصص للطعام على فخذيه، ثم ظلّ منتظراً، فلم يشرع فى الأكل حتى عادت

المضيفة بالسمك لى. وما إن بدأت بإخراج أدوات المائدة من كيسها السلوفانى الشفّاف حتى أخذ فى التهام طعامه.

رحنا نأكل صامتين. التهم طعامه بسرعة واضحة، هزّ رأسه لمضيفة الشاى والقهوة رافضًا وفعلت مثله، إذ كنت لم أزل أحتسى نبيذى، وبمجرد أن سحبت المضيفة صينية الطعام مرّة أخرى، نكش أسنانه ونام.

رحت أنام أنا الأخرى، خصوصًا أنهم خفضوا درجة الإضاءة، وكنت أهدهد روحى متمنية لها نومًا هادئًا، بعد أن اخترت أغنية قديمة من مجموعة أغنيات عبرت ذاكرتى، وأخذ ينساب بداخلى على نحو تكرارى لحن «شباكنا ستايره حرير من نسمة شوق بيطير» كان يتدفق واضحًا فى داخلى وكأنى كنت أسمعه من مذياع بالفعل، و من أسطوانة حقيقية، حتى وقعت شيئًا فشيئًا أسيرة للنعاس.

لا أدرى كم مــرّ من الوقت على ذلك، لكنى صحوت على اهتزاز شديد فى الطائرة، كانت تتطوح كأرجوحة يلهو بها طفل صغير، قلت لروحى: إنها المطبات الهوائية لا غير. كنت مضطربة قليلاً، نظرت إلى جارى علّه يمدنى بما يهدئنى لكنى وجدته مستغرقًا فى نوم عميق: فجأة وبينما رحت أطالعه، تجمّدت فى مطرحى، وشعرت بشعور غريب فى جسدى، كان جارى فاتحًا ساقيه تماما، وقد خلع الحذاء من قدميه، بينما لامس برجله رجلى وركبتى، أما يده اليمنى فكانت مستقرّة على فخذى تقريبًا، بعد أن مدّها لتجاوز المسند الفاصل بين مقعدينا عابرة حدوده إلى حدودى.

لا أدرى لماذا ارتبكت وقد بدا لى وكأنه رجل ينام على فراشه فى البيت، أظن أننى وقعت فى مشكلة سخيفة إذ أخذت أتكهن بدوافع سلوكه هذا على النحو التالى: أولاً: رجل نائم بالفعل ولا يدرك ما يفعله. ثانيًا شخص وقح يسعى لمعاكسة وضيعة من الدرجة العاشرة. ثالثاً: إنسان غبى، سيئ التقدير، بليد، يتصرف بأنانية بالغة وعلى راحته دون اعتبار لوجود آخرين.

قلّبت الاحتمالات الثلاثة مفكرّة بسرعة فى محاولة للمواجهة السريعة. هل أشتمه؟ أم أرفع يده بعنف إلى أعلى وأتركها تهوى إلى أسفل السافلين فيفيق؟ أم يتوجب على أن أهزّه من كتفه ليفيق ثم أشرع فى توبيخه بشدّة.

لم أفعل أياً من هذا، فلقد حرت ولم أقو على أى فعل، ربما بسبب ذلك التعبير البرىء الذى بدا لى مرتسمًا على وجهه فى ظل هذه الإضاءة الخافتة، زادت حيرتى تذكرت أفلام السينما، حيث تنام البطلة ـ فى بعضها ـ على كتف البطل كدت أضحك، قلت: لا مستحيل أن يبلغ الإنسان هذا الحدّ من قلة الذوق! إذن سأوبخه فهذه وقاحة فعلا! لكنى تراجعت وأنا أتوقع الجلبة التى يمكن أن تنتج عن ذلك، فتلفت الأنظار إلى وتجعلنى موضوعًا يدفع الركاب به مللهم خلال بقية ساعات السفر، تراجعت وأنا أراجع لفتته المتحضرة فى انتظار سمكى قبل الشروع فى التهام صدر دجاجته، وفهمت خلال ذلك عبقرية بنات الجامعة عندنا فى إدارة الأزمات، فقد حكت لى إحداهن أنهن يخرجن دبوس إبرة صغير يخزن به جار السوء فى المواصلات العامة عندما يتعرضن لمضايقات مثل ما أتعرض له الآن، فالوخز يدفع الجار الرذيل للابتعاد عنهن، دون أن يلفتن إليهن الأنظار، أخيراً: حظيت بإلهام، فانتفضت تاركة يده ورجله يفعل بهما ما يشاء، مقررة الذهاب إلى دورة المياه، لكن حركتى المفاجئة أيقظته. نظر إلى نظرة غريبة، خيّل إلى أنها لا يمكن أن تكون لإنسان كان نائمًا لتوه، لأنها لم تكن مشوبة بأى نوع من الدهشة أو المفاجأة، لم تكن متشبثة بأية رغبة فى العودة إلى الوعى. قلت له وأنا أنظر إليه وقد شعرت بارتباك جاهدت لأخفيه:

ـ عفواً

لمّ رجليه قليلاً كى أعبر، احتككت به رغماً عنى، وسرت إلى دورة المياه.

عدت بعد قليل، وجدته مسنداً رأسه إلى مؤخرة المقعد وقد اشرأب بعنقه قليلاً، بدا وجهه على هذا الوضع أكثر وسامة مما ظننت، أنفه على وجه الخصوص بدا جميلاً شديد التناسق مع العينين والفم.

هممت أن أقول له: إذا نمت فالتزم حدودك، لكنى وجدت العبارة طويلة بعض الشيء فقررت اختصارها إلى: من فضلك لا داعى لذلك، لكنها كانت مهذبة، غير حاسمة، فغيّرتها إلى: إياك أن تفعل ذلك مرة أخرى، فلما وجدت أنها ستفتح الباب للأخذ والرّد آثرت الصمت وقد تملكنى غيظ وضيق. اكتفيت بالجلوس مرّة أخرى على مقعدى، وإدارة ظهرى له حتى نهاية الرحلة، بعد أن أخذت وضع التحفّز والاستعداد لمواجهة أى هجوم وارد جديد.

يبدو أننى نعست مرّة أخرى وأنا على هذا الوضع، لأننى عندما أفقت كانت الإضاءة غامرة. والمضيفة تمرّ على المقاعد لتتأكد من ربط الأحزمة من جديد، ربطت الحزام ورحت أتطلع من الشباك. كانت أضواء موطنى قد بدأت تلوح من بعد.

مــرّت أيام على عودتى إلى أرض الوطن، نسيت خلالها أحداث زمن الطيران العابر، لكنى ذات صباح، وبينما كنت منهكة مع أحد الموظفين فى متابعة عمل لى فى أحد الفنادق المعروفة بالبلد، وجدت جار الطائرة يتقدّم نحونا، وقد ارتدى الملابس ذاتها التى كان يرتديها أثناء رحلتنا معًا، وكان يحمل بيده الحقيبة السوداء نفسها، نظر إلىّ قليلا وكأنهّ يرانى لأول مرة، ودون أن يقول شيئاً، رأيته يخرج قلماً من جيبه ويكتب ورقة للموظف ليقرأها الأخير وهو يهزّ رأسه موافقاً. ■

الترجُّل عن صهوة الريح

عبدالوهاب الأسواني

قد انطلقت زغرودة فتحت الطريق أمام زغاريد كثيفة تصاعدت فتناغمت مع وشيش النخل..

- ما الحكاية؟

- أبو زيد الهلالى وصل..

تحركت الجماهير فى اتجاه الغرب، سالت بها الطرقات لا ترى غير العمائم والطواقى وشيلان القطيفة كأنها ذآبات الموج، هبطتْ إلى النيل، ملأت الشاطئ ذا الرمال البيضاء، وانتظرتْ.

فى منتصف النهر مركب شراعى يقترب، ظهر فيه أبو زيد الهلالى يقف بجوار الصارى، لوّح للجماهير بيدَيه فتوالت الهتافات باسمة.

- انظروا، يكاد يكون فى طول الصارى..

- بسم الله، ما شاء الله، مثل الجبل..

- اسمه الحقيقى أبوزيد عبد الحفيظ، لكن بسبب شجاعته، غلب عليه لقب الهلالى..

- مادام وصل، لن يظلمنا أحد بعد اليوم ..

- يظلمنا؟.. قُل ستكون لنا السيادةُ على كل البلاد المجاورة.. هبطت من الجرف جماهير جديدة يتقدمها شيخ البلد يمتطى صهوة فرسه الحمراء (العايقة) بجواره نجل العمدة على فرسه السوداء (العرايشية) حولهما خمسة من أبناء الأعيان يركبون خيولهم..

وقف أبو زيد على حافة المركب، شاربه الكثّ يملأ نصف وجهه، عليه قميص أبيض فوقه صدرّية من الجوخ الأزرق، على رأسه عمامة مملوكية، فى قدمه حذاء أسود له رقبة طويلة تصل إلى منتصف الساق، تزاحمت الجماهير تسلّم عليه، لكن عدداً من الأعيان، شمرّوا عن سيقان سراويلهم، خاضوا فى الماء الضحل قرب الشاطئ ليجعلوا من أنفسهم حاجزاً بين الجماهير وبينه..

تقدم نجل كبير المزارعين بحصانه الرمادى (الريح) - الذى هزم كل الجياد فى مرماح الخيل - وخاض به الأمتار القليلة من الماء، قرّبه من المركب، هبط من فوقه بجوار الدفة محتفظاً بطرف اللجام فى يده.. سار أبو زيد قليلاً فوق حافة المركب ثم جلس على السرج وأمسك بطرف اللجام، خاض به (الريح) المسافة القليلة من الماء، وصل إلى اليابسة، دقت الدفوف، زغردت النساء، أطلق ابنِ عميد التجار عشر رصاصات فى الهواء، صهلَ (الريح) حين وصل إلى حافة الجرف العليا.

- واضح أن أبو زيد فارس حقيقى..

- صدقت، «الريح» لا يصهل إلا إذا أحس بأن صاحبه خيَّال..

اقترب الموكب من أول النجوع، عبق الجو برائحة النعناع، حملها الهواء من حقل المأذون، صاح شيخ البلد من فوق صهوة فرسه (العايقة):

- اجعلوا من راكبى الخيل حلقة حول حصان أبوزيد كيلا تضايقه الجماهير..

قال نجل العمدة:

- سرْ أنت أمامه بفرسك يا حضرة الشيخ، وسندور نحن بخيلنا حوله..

شكّل الفرسان من أنفسهم دائرة منعت اندفاعة الجماهير، شقّ الموكب أول النجوع وأبو زيد وسط الحلقة يتقدمها شيخ البلد، يرفع أبو زيد يده ملوّحا للنساء على أسطح البيوت، يرسل ابتساماته للصغار فوق هامات النخل..

- ذات مرة انزلقت عربة القطار فى البر الشرقى، استنجدت الحكومة «بأبو زيد»، أعادها إلى القضبان بمفرده.

- يقال إنهم نشروا صورته فى الصحف بعدها.

- شيخ البلد قال رأيت الصورة بنفسى.

أطلق ابن عميد التجار عشر رصاصات أخرى، ودار أفضل شابين، فى لعبة التحطيب، بشمروخيهما حول بعضهما بطريقة راقصة وهما يتقدمان الموكب، وذبح كبير تجار الغلال خروفًا فى منتصف الطريق، تحية لأبو زيد، ثم سحبه ليمر الموكب بعد أن ترك شريطاً من الدماء على التراب، وتوقفت فرس شيخ البلد (العايقة) فجأة فتوقف الموكب، لم تتحرك إلا بعد أن أوجعها صاحبها بسوطه.

- حين سمع الأمريكان بقوة أبوزيد، أحضروا أقوى رجل في بلادهم لمنازلته، أقاموا لهما حفل تعارف، وحين تصافحا، تهشمت كف الأمريكاني في يده، حملوه إلى المستشفى بين الحياة والموت..

ذبح كبير تجار المواشي عجلاً تحت أقدام الموكب لحظة مروره أمام داره المطلية بالجير الأبيض والمرسوم عليها قافلة من الجمال وسفينة ذات مدخنة عالية، ووقف شباب النجع فوق سياج المضيفة يطلقون بنادقهم في الهواء..

- أبو زيد أصلاً من بلدنا، لكن جده كان هاجر إلى «الرمادي»..

- ما الذي جعله يعود إلينا؟

- سمع بأن (البواجس) الظلمة منعونا من حصاد قمحنا، فجأة لتخليص حقنا.

- فليمنعوا أبو زيد الآن إن كانوا رجالا..

صعد كبير تجار التمر فوق سطح بيته الذي يعلوه هوائي تليفزيون، ووضع بضعة أجولة من البلح «السكوتي»، غالي الثمن، على حافة السقف بعد أن فتح فوهاتها، تزاحم الصغار يلتقطون التمر المتساقط في صخب ضاحك، ملأ كبير تجار التمر كفيه بالبلح ورشها فوق رأس أبو زيد الذي رفع وجهه وابتسم له واضعاً كفه فوق عمامته..

- ماذا سيفعل لكم أبو زيد؟

- يشجعنا على تخويف البواجس فنحصد قمحنا..

- لكنهم لا يزيدون عن ربعكم..

- اخرس يا ولد..

وصل سكان آخر النجوع برجالهم ونسائهم يتقدمهم جمل أحمر وضعوا على جانبي سنامه طبلتين، خلفهما ركب رجل يدق عليهما بمهارة، ومنشدهم المشهور يهزج بالشعر، والجموع تردد وراءه مقطعاً لا يتغير:

أبو زيد علينا هلا..

يا بواجس زمانكم ولّى..

جاءت كلبة ناظر المدرسة بلونها الأغبر من داخل البيت، نبحت لمرة واحدة ثم صمتت ومضت ترقب الزحام في دهشة وهي ترهف أذنيها، وما لبثت إن تراجعت ورقدت فوق العتبة، واضعة رأسها على ذراعيها المبسوطتين، تابعت الموكب بعينيها الصغيرتين بلا مبالاة..

ذبح كبير تجار الموالح خروفاً أمام بيته الذي يعلو بابه تمساح محنط، ووقف يبتسم للموكب والسكين في يده تقطر منها الدماء، وأطلق ابن عميد التجار عشر رصاصات جديدة، ومن الاتجاه المضاد، ظهر تلاميذ المدارس يسيرون في صفين بديعين يتقدمهم حامل العلم، ولكن الخيل وأمواج البشر بعثرت صفوفهم فذابوا في الزحام، لم يبق إلا العلم يختفي ثم يظهر ليختفي، مثل شراع موشك على الغرق، يظهر مع هبوط الأمواج، ويغوص حين ترتفع..

- ولكن لماذا يمنع البواجس العمدة والمشايخ من حصاد قمحهم؟

- قلت لك اخرس..

اقترب الموكب من الجسر - الذي يصل بين ضفتي الترعة - بصخوره ذات النتوءات الحادة، حدث تزاحم عند المدخل، ولكن الفرسان نظموا أنفسهم فساروا على هيئة قطار يتقدمهم شيخ البلد وخلفه أبو زيد ثم ابن العمدة وبقية الفرسان.

بدأت طلائع الموكب في ارتقاء الجسر، لوّح أبوزيد بيده لبنات عين أعيان البلد الواقفات في شرفة بيتهن الملاصق للترعة، يرسلن زغاريدهن مثل أسراب الحمام.

في منتصف الجسر، توقفت (العايقة) وأبت أن تتحرك، اندفع «الريح» في اتجاهها وهو يصهل، ثم وقف على الخلفيتين ووضع ساقيه الأماميتين على الحاجز الخلفي لسرجها، اندفع شيخ البلد الى الأمام وتعلق برقبة الفرس، تطوّح أبو زيد ومال إلى الوراء، انفلت اللجام من يده، اندفع جسده نحو مؤخرة «الريح»، لكن قدمه اليمنى تعلقت بالركاب، انحرف جسده الى اليمين نحو الصخور. حدث هرج حين تزاحم الناس حوله، حاولوا تخليص قدمه، قطع أحدهم سير الركاب بمنجل يحمله، أرقدوا أبو زيد تحت سياج الجسر، اقترب شيخ البلد وترجّل الفرسان، أحاطوا به لإبعاد المتزاحمين، وكانت عينا أبو زيد جاحظتين، تجمدت فيهما نظرة مذعورة، لسانه يتدلى على جانب فكه وقد أطبق عليه بأسنانه فاحتقن طرفه..

وضع شيخ البلد كفه فوق أبو زيد، ثم أغلق عينيه وقال بصوت مخنوق:

- الدوام لله..

ساد صمت كالموت والناس يحدّق بعضهم في وجوه بعض، ثم علا الصراخ دفعة واحدة، في حين تقاطر الفرسان منسحبين، تنسكب بقايا الشمس الغاربة على أكفال خيولهم التي كانت تتخايل بهم في غير اكتراث. ■

عيد العسكرى

يوسف أبو رية

في كنت أراه هناك، يقف بالقرب من السلك الشائك، يحرس ملابسه الداخلية المنشورة، يتحرك ما بين «الدورة» والسلك، يتقلقل في حذائه الميرى المفكوك، ويثير زوبعة حين يجرجر سيقانه في الرمل الناعم. يميل على القطعة المغسولة فيعصرها جيداً، ثم ينشرها على السلك، في شمس الصباح الشتوى الواهن، لا يغادر مكانه أبداً، يجعل من نفسه حارساً مستنفراً للدفاع عن غسيله، ويذب عنه المتطفلين إذا دنوا منه.

يهش الذباب عن وجهه ويصرخ: والله لأقول للعمدة.

- خلاص يا عيد.

ويجمع ملابسه المبلولة على عجل، ويهرول داخل حذائه، يسقط على الأرض، ويقوم من عثرته باكيًا، يزيل حبات الرمل التى لوثت الغسيل. ويزيد من سرعته مندفعاً إلى مكتب العميد.

- خلاص يا عيد.

وأنا أتنقل مع رفاق الدفعة من طابور إلى طابور، أتابعه من بعيد، أحسده على الراحة التى يحظى بها. والحرية الكاملة خارج الطوابير، وحينما يأتينى صوته صارخاً أنشغل به، وأود لو اقترب بنا قائد الطابور لمتابعة المشهد عن كثب، ألتفت خلسة إليه وأكتم في صدرى الضحكات، فتهون الساعات الرازحة، ويتلاشى بعض الجهد الذى يبهظ جسمى.

من الصحو المبكر مع الساعات الأولى للفجر، والنزول إلى الشوارع الباردة خارجًا من دفء البيت، للحاق بالأوتوبيس الذى يدقنى إلى هذا المكان الصحراوى النائى، أرقب بحسرة شوارع القاهرة النائمة. وحبات الندى فوق سواد الأسفلت، والمحلات المغلقة تبدو لى بعيدة ومتلاشية في الضباب لأنضم إلى الزملاء المتحلقين حول عربة الفول. بعدها ألحق بالمترو الذى يترنح فوق شريطه الحديدى، فتتدرجرج البطون الشبعى، يرتفع بنا المترو، ثم يهمدنا فجأة، ونتشبث بحديده خشية السقوط، تناوئ غفوة لذيذة تريد التمدد في عيوننا، ويصير الدخول إلى الفراش الدافئ حلماً مستحيلا.

نغادر الشمس التى تعاقر سحبًا سوداء متراكمة، وندخل العنبر الطويل لنلتقى بين أسرته الممتدة على الجانبين بالآخرين الذين يفضلون قضاء المبيت في المعسكر.

طابور الرياضة، بالشورت والفانلة القطنية نصف الكم، تشتعل به أجسادنا، ويمنحنا دفئا مفقودا.

طابور الخطوة المعتادة، والتحية العسكرية.

طابور الفك والتركيب، والتعرف على السلاح.

وعيد حولنا، ولكنه لا يدخل صفوفنا أبداً..

يستيقظ في الساعة التى تروق له، يتحرك بيننا وبين العنابر، يغسل ملابسه وينشرها، أكثر من مرة، يصدر جسده للشمس ويقلب في أفروله بحثا عن الحشرة التائهة، يظل خارج كل الطوابير بانتظار إعفائه النهائى من الخدمة، لعدم اللياقة.

كنت نوبتجى العنبر لهذا اليوم..

وهذه هى حيلة الأقوياء من مجندى الدفعة للهروب من عذاب الطوابير، وقد حسم الأمر بين ثلاثة جنود مؤهلات، أنا واحد منهم.

وفى استراحة بين طابورين، اقتحم العنبر الرقيب الذى يعلمنا الفك والتركيب، كان الأولاد ينتشرون على السرائر الواطئة، يدخنون السجائر ويمسحون العرق عن جباههم رغم الزمهرير.

- أين النوبتجى؟

- أنا يا افندم.

- املأ هذه الزمزمية من «الدورة».

- لا أستطيع مفارقة النوبتجية.

- نفّذ الأمر يا عسكرى.

- آسف.

- اجمع كل العساكر.

واصطف الجميع بين السرائر. بعد أن داسوا بقايا سجائرهم تحت البيادات، ووقفت فى آخر الصف؛ غير معنى بتنفيذ أوامره،

مهما كانت العاقبة متعللا بحقى فى حراسة المكان. عاد الرقيب رافعا بيده اليمنى إناء صغيرًا، أعطاه للجندى الواقف فى أول الصف، وأمرنا بصوت غاضب.

ـ كله معتاداً مارش لملأ هذا الكوز.

هذه مبالغة غير مقبولة، هل يقصد ما أمر به حقًا. أم يبغى تحويل الحكاية إلى كوميديا هزلية؟

فوجئت أنى لم أسر مع الصف الذى راح يهبط درجات السلم نحو دورة المياه.

ـ تكسر الأمر يا عسكرى!!

ـ أنا مجند ولست بخادم لسيادتك يا افندم.

ـ نهارك أسود.. انتباه العساكر.

توقف الجنود، ثم أمرهم للخلف در، وجعلهم ينصرفون بيد أنهم توزعوا فى المكان لمتابعة المشهد إلى نهايته.

ـ اجمع بره يا عسكرى.

ووقفت وجهى إلى الباب أتطلع إلى سحنته المقلوبة، فقد سيطر عليه غضب لا أدرى عاقبته، وراح يطلق السباب من فم يتناثر منه زبد أبيض، كان لا يستطيع مواجهتى عيناً لعين بينما مكثت فى مكانى محلول الجسد تضيع من ملامحه حين يتسلط فى عينى قرص الشمس الذى يطل من أعلى سطح العنبر.

ـ انتباه..

صلبت جسدى الذى بدأ ينتفض غضباً.

ـ لليمين دُر.

درت جهة اليمين،فارتاحت الرؤية فى عينى، واتضحت لها أشياء المكان، الرمل الرطب، نوافذ العنابر المغلقة، وأحواض الزرع المروية ووجوه الزملاء الملفوفة فى الصدور. لا أدرى هل إشفاقًا أم تشفيًا؟ ولمحت فى نهاية الممر طرفًا من ساحة التدريب، يقف عيد بالقرب من السلك وحيداً، يتابع جفاف ملابسه، ويحلق بذراعيه، ليحث شيئا يشبه الحمامة، يرقد بين فردتى بيادته المفكوكة.

ـ ارقد.

يبدو أن أذنى لم تستوعب الأمر بعد.

ـ ارقد يا عسكرى.

فانطلقت مصدرا وجهى للريح الباردة. أنا الآن أهرب من الرقيب الواقف على الدرجة الأخيرة لسلم العنبر، إلى أين؟ لا أعرف بالضبط كل ما أستطيعه فى هذه اللحظة هو الجرى بأقصى قدرة يمنحها لى بدنى، هل سأجتاز السور الشائك، استحالة، فهذا يفاقم الأمر، ولا يعجل بحل، هل أصل إلى بوابة المعسكر، وأخرج بالطريقة المعتادة؟ كيف سيسمح لى الأمن؟ ثم إننى لا أملك التصريح الذى أواجه به الشرطة العسكرية.

ولأننى فقدت الرؤية تماما، اصطدمت بصدر المساعد الذى فتح لى ذراعيه القويين، وسيطر علىّ تماماً

ـ إلى أين؟

كنت ألهث من الجرى، وأبكى من القهر، وأنا أسرد عليه ما حدث.

خرجت من الطابور دون إذن، وأخرجت بشرى دون حرج، وأطلقت خيطاً من الماء على أرض الطابور، ثم سقطت بعدها متشنجًا، أسف حبات الرمل، وأتقلب على جنبى، غير عابئ بغلق فتحة الأفرول، حدثنى الرقيب، فلم أجبه، وثبت حدقتى فى وجه الجميع، فقالوا لقد أصابه الجنون.

جاء المساعد وفى أعقابه الضابط، وبعدها حضر العميد بجلال رتبته، قلبوا فى أطرافى، وفكوا أزرار السترة، وحركوا أكفهم أمام حدقتى، فلم يسقط لى جفن، رفعونى من يدى وساقى إلى حجرة العميد، وجدت عيد جالساً على الأرض، تبادلنا النظرات فلم يصمد لتحديقى، فمال برأسه نحو السجادة المفروشة، أغلق العميد الباب، وبدأ فى اختبارى، غير أنى آثرت الصمت، وأعدت تشكيل ملامح البلاهة على وجهى من توجيه الأسئلة وقال: على العموم الدكتور سيقرر حالتك.

وكان عيد قد زحف نحو كرسى العميد ومال برأسه على فخذه، وهو لانشغاله بالأسئلة أهمل يده، ونسى أنها هناك فوق شعر الجندى متوترة حين تتخلل الفروة حانية حين تهبط إلى الخد، ولم يشعر أبداً بالبلل السائل من فم الجندى الذى غلبه النوم. إننى أراهم من موقعى بالقرب من السلك..

هم يتابعون طابور الخطوة المعتادة بينما أنا أرقب ملابسى المنشورة على السلك.

يلقى إلىّ الرقيب بالنظرة الحاقدة، وأواجهها بإهمال، أدعهم فى صفوفهم، يدقون الأرض بعنف، ويستجيبون لصيحة الرقيب الذى يطالبهم بتكرار الضربة دون ملل، وأتخير الزلط القريب منى، أحذف به ظهر عيد المائل على السلك ليجمع ملابسه الجافة، يستدير نحوى مهيأ للبكاء ضارباً الأرض بالبيادة

ـ والله لأقول لحضرة العمدة.

ولكنه لم يسرع نحو مكتب العميد كما كان يفعل فى الأيام السابقة. ■

أشياء يومية

هناء عطية

لمعت عيناه بذلك البريق الغامض، وارتعشت الكأس فى يده، وهم أن يقول شيئًا ما.. لكنه لم ينطق بكلمة. كانت تراقبه ككل ليلة وهى تحتضن طفلتها.. منزوية فى طرف بعيد من الغرفة الواسعة.. القديمة:

هاتى الخيار أقتربت من الثلاجة الموضوعة بجانب الفراش، وهى لا تزال تحمل طفلتها، وأخرجت منها شرائح الخيار، ووضعته أمامه صامتة كعادتها، وهمهم هو بكلمات واهنة لم تنصت إليها، ورأته وهو يراقبها بعيون غاضبة وهى تعود هادئة إلى ركنها.. ثم راح يحلق فى الخيالات التى تعبر خلف زجاج باب الحجرة وقال: «كلاب».

وقف بتثاقل فى منتصف الحجرة، وأشار إلى طفلته: «بتقولها إيه عنى؟!.. بتحبيها أوى!!».

كانت تعبث بشعر ابنتها دون أن تنتظر ناحيته، ولم تنطق بكلمة. أمسك بصندوق (الكمان) الموضوع فوق الأرض بإهمال، وراح يفتحه بيد مرتعشة، وكانت الهمسات التى تأتى من الصالة تدخله إلى خدر مقبض، وسمعته وهو يحرك القوس ويعزف عزفه المهزوز.. ثم وضع الكمان جانبًا وفتح زراعيه قائلا لطفلته: «تعالى لبابا» أفلتت البنت من بين أحضان أمها وجرت نحوه، ثم وقفت أمامه صامتة مترددة، رفع الكأس إلى شفتيها «عايزه!!».

هرولت الأم إليها وشدتها من يدها، فارتمت فى أحضانها، نظر إليها طويلا واستطرد بصوت مخنوق: «عارفه بابا اتجوز ماما إزاى؟!».

: «أيوه يا بابا. كانت بتقطع التذاكر فى المسرح».

: «وإيه كمان؟!».

: «.. وكنت..؟».

: «وكنت يا حلوه سكران».

: «أيوه .. سكران يعنى شربت دواء كثير».

نظرت الأم فى عينه، فارتعشت أهدابه، وراح يبتلع كأسًا أخرى. عادت إلى الفراش وهى تحمل طفلتها، ومن هناك راحت تحدق أيضاً فى تلك الخيالات خلف الزجاج. بعدها ألح عليها البكاء، فأجلته كعادتها، وفكرت أن تبحث فى ذاكرتها عن أغنية جديدة تفاجئ بها طفلتها.. لكنها نسيت تماما، وخيل إليها أنها يوماً ما سوف تفقد الذاكرة.

: «بكرة هاطلقها وأخدك معايا، وأرجع بلدى».

قالت الابنة وهى متكورة فى أحضان أمها.

: «أنا عارفة.. كل يوم بتقول كده».

: «كل يوم!!».

: «كل يوم يا بابا».

حدق ناحية خزانة الملابس ثم هرول إليها، وهو يكاد يتعثر ويسقط فوق الأرض. فتحها .. وراح يعد نقوده.

: «بكره ها شترى تذكرة وأسافر».

: «أيوه يا بابا أنا عارفه».

: «الفلوس ناقصه!!»

: «كل يوم ناقصه».

مال عليهما والنقود فى يده..، وانتظر أن تخبره الطفلة بشىء ما تعوده منها.

قالت: «اشتريت دواء».

: «دوا.. بس لازم أرجع»

التفت إلى الباب فجأة ثم أمسك بالقوس، وضرب به فوق زجاجه بغضب، وكان الخيال لجسد ضخم توقف أثناء عبوره وظل ساكنًا. جرت البنت ناحية الباب وحدقت فى الخيال.. ثم راحت تضحك وهى تدور حوله، فأخذ يداعبها ويضحك أيضا.

أحست الزوجة بخواء فى رأسها، وأن معدتها تنكمش إلى الداخل.

قالت: «ها يعزف الحته إلى بنحبها».

نظر إليها وأمسكت البنت الكمان وأعطته له.. وراح يعزف فتكورت فى أحضان أمها من جديد.

قالت الأم: «بابا حلو.. مش كده!!»: «أيوه.. حلو قوى».

: «الحته دى بنحبها».

: «بنحبها يا ماما».

تعالت النغمات فى تناسق أكثر

قال: «أنا أتجوزتك وأنا سكران».

همست البنت «ها تسافر وتخدنى معاك»

وابتسمت لأمها وراحتا تنصتان إلى عزفه وقد استقر وأصبح عذباً، والأم تقبل أناملها الصغيرة، وتتشممها.

حين انطفأ الضوء خارج الزجاج، لم يعد هناك سوى كأس واحدة كان يشربها على مهل كأنه يبدأ من جديد وهو يحلق فيهما، وهما ملتصقتان.. ساكنتان كتمثال لجسد واحد. هكذا تحط عيناه عليهما طويلا كما تعود، وتلك الأصوات الخافتة التى تأتى من الخارج تدخله إلى نعاس مضجر لم يكن أبدا يتذكر عند أى نقطة قد بدأه. ■

ضلع أعوج

نعمات البحيرى

وبما أنه لاحق لكل قلب يدق لأجل الحرية فيما يبدو سوى فى رصاصة، فإننى أطالب بنصيبى»
«لويز ميشيل»

فى اليوم يتفكك الحصار. تتزاحم فى رأسى أشياء كثيرة...

«آن آكل ثمارا نصف ناضجة، أو رغيفا دون شوائب، وأن أشرب ماء نصف بارد، وأقبل وجه أمى فى صورتها على الجدار، والشريط الأسود المعوج، ثم أذهب لأقتل أبى، الذى كان سببا غير مباشر فى موتها، حين بدت مداهمة أمراض السكر والضغط والاكتئاب و عدم التكيف أسبابا مباشرة، ثم أسافر لأتوارى فى بلاد بعيدة . قد يمنحنى هذا فرصة رائعة للحب والزواج من رجل حنون، أذوب - ليس تماما - بين شفتيه كقطعة سكر، و أنجب طفلة جميلة تشبهنى، وأطبخ نصف كيلو اللحم الذى أهدتنى إياه صديقة لى مع كيلو عسل نحل، و كتاب لكاتبة قيل عنها إنها غير أخلاقية، رغم أنها تكتب عن الفقر وأزمة الإسكان وضياع الحب حتى على كورنيش النيل، كما تكتب عن بيع القطاع العام وعالم النساء الوحيدات.... وأن أمثل دورا أحبه، وأبكى بين جوانح إنسان لايكرهنى تماما، وأن أعود طفلة، تتسابق واليتامى فى السير، فى أناة فوق حواف نوافذ ملجأ الأيتام.

اليوم تحديدا أشعر أن صورة ابنة أخى تشبهنى إلى حد كبير، أراها شبيهة بالألق، بالوهج، بالجنون، بكل ما هو حقيقى. ظللت مشدودة لنباتات الظل التى تتصاعد على الجدران البيضاء، تشكل انسجامها مع الأثاث القليل والأوانى الفخارية، وأغنية نوبية، تنبعث من جهاز الكاسيت.

«أنا جلبى برج حمام.. هج الحمام منه»

مسحت عن الصورة غبارها، وأنا أتذكر شكوى الصغيرة من اغترابها، وأيام طفولتى، لايحضرنى منها سوى واقعة صغيرة ذات مدلول شديد الحزن والبراءة، وتمثل لى أول نداء وجهه إلىّ طائر صغير غريب، كان يتقافز على نافذتى، ويشبه على نحو ما شيئا من وجه الطفلة .

كنت قد أعددت تنظيف البيت وترتيبه ورويت ظمأ الصبارات، ومسحت عن أوراقها الغبار، ولاطفت قطتى الصغيرة، مانحة إياها حصتها من الحنان اليومى. دبيب أقدامهم فوق السلالم مثل أغنيات أنعشت فى صدرى مشاعر قديمة للبهجة، وحين فتحت الباب راحوا يتدافعون نحوى وأنا أتلقاهم مثل هبات وعطايا ربانية.

نوه أخى اعتذارا عن تخلف زوجته، تلك التى رأيتها لاتبارح السيارة، وهى تقاوم دهشتها برحابة الخلاء الممتد بين العمارات، فراحت تقتنص الفرصة للتدريب على القيادة طمأنت أخى بأننى أعرفها جيدا، لكننى تعجبت لتلك الديمقراطية التى تنعم فى رغدها زوجته، وتدافعت نحو مخيلتى، أيام كان يسوقنا أمامه كالنعاج، نحو الحجرة الداخلية فى بيتنا القديم لأن صديقا له جاء فجأة. كنت أؤكد له، ولم يكن لذلك أية جدوى أن مثل صديقه هذا - وغيره كثيرون - نراهم ويروننا بمدرجات الجامعة وفى الشارع والأوتوبيس وعلى درج البيت، كائنات أليفة ومستأنسة. بعدها كنت أرفع عينىّ إلى صور أبى وهى تحتل مساحات من جدران بيتنا ورءوسنا، ومن دون أن يكون هناك ضرورة لأكمل المثل الشعبى «من شابه أباه....»

كان معهم يعارض فكرة استقلالى بعد الانفصال، مناديا بضرورة العودة إلى حظيرة أبى أو أخى الأصغر، أو حظيرته هو، وكنت أرى أنه من الأفضل تجنب حديث الحظائر هذا، وخاصة أننى كنت أبدو لهم وكأننى أدعو لحكومة انفصالية. تحركت «سارة» بنت أخى فى أرجاء شقتى وهى تبدى استحسانها لذوقى فى اختيار الأثاث، وتوزيع النباتات والزهور و اللوحات الزيتية والكتب والصور العائلية. داهمتنى موهبة الطفلة فى الوصف والتأمل ولباقة التعبير ورهافة الإحساس بالبشر والمكان والأشياء. أراها مثل شجرة طيبة تنشأ فى تربة من نفتالين. أبدت «سارة» دهشتها بصورتها التى أعلقها فى بيتى. ومن ملامح وجهها طلت الأسئلة، ثم بدت وكأنها ترى نفسها فى زمن آخر، وفى صورة أبيض وأسود، بعدها جذبت كتابا وراحت تتهجى حروف عنوانه وتفر صفحاته...

تصر «سارة» على أن طفولتى مازالت حاضرة، متوغلة فى قلب الزمن .

هى أولى البنات والبنين، تماما مثلما كنت أول أفراح أمى ومصائبها، كما حكت ذات مساء، حين تسلمت جدتى «اللفة» وأنا بداخلها، قطعة لحم حمراء، ترفس بساقيها الدنيا الضيقة التى جاءتها دون اختيار. بحثت جدتى عن شىء بين الفخذين، ولما لم تجده، ألقت بى فى وجه أمى.

يحاول أخى التعرف على مفردات بيتى وجدرانى، وكأنه يود لو يتأكد من أن شئون حياتى مرتبة على نحو ما، وكانت «سارة» تتحرك مثل فراشة، وتذكرت أننى فى مثل عمرها كنت أحسنى كائنا هلاميا، لايشغل حيزا كبيرا من الحياة. وجه أخى يذكرنى بحكاية مروية على لسان أمى وبعض نساء العائلة...

فى يوم «سبوع» أخى، جاء أبى بالطبل البلدى، ولبس جلبابه الكشمير، وجلست أمى بوجه محايد فوق مرتبة جافة لسريرها ذى الأعمدة، والداير المنقوش بياضه بملائكة وأحصنة تطير وفراشات، وتزاحم الرجال والنساء والأطفال فى البيت، وظلوا يتحركون فى البيت وأنا أتدافع بجوار سيقانهم، حتى أدركت باب جارتنا الطيبة، فأسكتت بكائى وسيل مخاطى بجزرة حمراء. وحين انتهيت من أكلها كنت قد شعرت بأننى كائن فائض عن الحاجة، فكرهت أبى كرها شديدا، ذلك الذى خص أخى بكل هذه الحفاوة، لا لشىء إلا لأنه يزيد على بقطعة لحم صغيرة، تكمن مثل زوائد جلدية بين فخذيه، وتأنف القطط من أكلها، وربما لتلك المسألة أعزى حبى الشديد للقطط. عاد أخى يتحدث فى مسألة ضرورة عودتى للحياة تحت رعاية أبى، ونسى أنه منذ لحظات قليلة، أخبرنى بأن أبى نفسه مريض وفى حاجة إلى رعاية. وليس تشفيا تراءى لى الزمن وهو يبدد ما تبقى له من سطوة.

تعبت من حرب الجدل العقيم التى دارت رحاها بيننا. شدنى من رأسى صوت اندفاع المياه من الحنفية، يهدر بقوة، وتعجبت لأنها صارت أكثر غزارة، أعرف أنها ليست صافية تماما. تعللت بأن الطعام على النار، وأنا إلى جواره، غير أننى كنت أتابع الماء، طامحة بأن يصفو قليلا، وحدثت نفسى أن المرأة التى هى أنا، لم تستنفد كل قواها بعد، وقد تعلمت الدرس البليغ حين وضعتها الظروف والمواقف والأيام أمام فاصل زمنى وبعض المعارك، لينكسر الحد الأدنى من الضعف، وأتساءل، إلى أى مدى يمكننى تجاوز ذلك الميراث القديم من العقد، فيتحول حلمى لكائن حى، برأس جميل، وقدمين راسختين.

فى الحقيقة لم أعد مجرد امرأة، فقد صرت إنسانا، طريقًا سويا لايسمح بالانحناء تحت ضوء القمر أو تعامد الشمس. كان أخى مازال يتأمل أثاث بيتى، الذى جلبت أغلبه من محال بيع القديم، والسجاد المصنوع من قصاقيص القماش وبأيدى بشر. لم يبد إعجابا أو استياء. أكره النظرات والتعبيرات المحايدة. رحت أعزى نفسى بالظن أنه لم ير البيت كله، أحيانا أشعر بالغبطة لتلك القدرة الهائلة على تجديد الأوهام. تناول المصحف الشريف وراح يرتل منه آيات كريمة، وسط ضجيج أطفاله وصياحهم، وتوهج فى نفسى شعور بالحنين إلى رجل وأطفال يملئون البيت بالبهجة والشقاوة. رجل أحبه ويحبنى، وأطفال أعلمهم الحب و الحرية، وأؤكد لهم بالقول والفعل أنهم بشر وليسوا خرافا أو نعاجا.

عادت «سارة» تصب على شكاواها بالقلق والاغتراب فى بيت أبيها. أطفأت النار دون التأكد من نضج الطعام، وأخذت الطفلة على جانب، وملحتها أذنين صاغيتين وعينين مدهوشتين. أسرت إلى أنها تحلم حلما غريبا، غير أنها تراه جميلا.

تحلم سارة بأننى أمها الحقيقية، ولظروف ما عهدت بتربيتها إلى أخى وزوجته.

كنت أسمع للطفلة وعضلات قلبى ترغب فى التدخل، وأنا أرى ملامح وجهها تنتفض بتعابير الرجاء والألم، وهى تطالبنى بالدخول فى الحلم، واسترداها بعد أن صار لى بيت وجدران. بدت لى تعاسة الطفلة طبيعية على نحو ما، وأنا أتذكر عدد المرات التى أقدمت فيها على الانتحار وأنا فى مثل عمرها، ويوحى كل من حولى أننى لست منهم، وأنه وفقا لميراثى الطويل فى الأفلام العربية والهندية، تم استبدالى بطريق الخطأ وربما الصواب فى مستشفى حكومى للولادة، ومن قبل تنازعت على القطط والفئران. كل ما فى يأخذ موقعه من الدهشة، ألهذا الحد يتسع خيالك يا «سارة» أظنه الزمن الذى يفرق كثيرا فى المغزى والدلالة لبواكير الدهشة والأسئلة. أوقدت النار تحت الطعام مرة أخرى، وأنا أوصى الطفلة بضرورة سماع كلام الكبار. تدافع بخار الماء وتذكرت أننى أبدا لم أكن أستمع لكلام الكبار، ربما لأننى أدركت مبكرا ما ينطوى عليه من أساطير، وما سمعته منه، أدفع ثمنه الآن من شبابى وحيويتى. صوت أخى بالآيات الكريمة يصل ما انقطع بيننا، غير أن اللغة المبتورة مازالت تنتظر موضعها بالاعتراض والثورة. ختم الآية فحدثته عن علاقته بابنته، وبادرنى بالشكوى من فرط عنادها، ورغبتها الدائمة بالاعتراض على ما نأكل ونلبس ونفعل. وفى الأيام الأخيرة طفح الكيل فصارت تختار من تزورهم معهم من الأقرباء والأصدقاء والجيران. بدا أن الكلام معه لن يأتى بجديد، ومازالت ذاكرته تحتفظ بالطرق العادية والممهدة والمألوفة فى تربية الأطفال، وبدا لى أنه لابد من تفادى الصدام المحتوم بينى وبينه. كانت يده الرخوة تبدو فوق المصحف مثل رباط محلول، وابنته لاتزال تحت إبطى مثل نبض دافئ، وتنتفض مثل يمامة. أشفق عليها أن ينتهى حزنها واغترابها إلى جدران صغيرة، بضاحية نائية، تقبع على هامش الدنيا، تداعب القطط والأحلام والأزهار والفراغ. أخيرا جاءت زوجة أخى ولم يكن أحد يعبأ كثيرا بمجيئها. قبلتنى قبلة معدنية الطعم والملمس، وهى تسأل عن دورة المياه، وقد بدت مثل صبى ميكانيكى بائس. اكتمل أعضاء وفد الزيارة التى تخيلت أنها ربما تنطوى على قدر من الاقتناع برغبتى فى حياة حرة مستقلة، تلك

التى تبدو لهم معضلة مهينة للعقل والشرائع. لم أعد أعول كثيرا على مسألة اقتناعهم من عدمه، غير أن القطيعة كانت شديدة القسوة والإيلام، أن أظل هكذا منزوعة الجذور، زهرة صبار لاترى الماء حتى فى مواسم المطر، غرفة محكمة الغلق، تنتظر بصيصا من ضوء لكننى مطالبة ـ مازلت ـ أمام نفسى أنه لابد وأن أعيش، لا بقوة الدفع أو القصور الذاتى، ولكن رغبة فى حياة غير مبتذلة، وأن أعيش كامرأة وإنسانة، وليس كرجل، وما لى على الرجال ـ بعضهم وليس كلهم ـ من تحفظات. حدثتهم عن عملى الذى أحبه، وصداقاتى التى تدفئنى، وبعض الهوايات التى تعلو بمستوى استمتاعى بالحياة. ثم تحدث أخى وهو يفتعل العاطفة، عن أبى الذى داهمه المرض، فحدثته بأن زيارة المريض واجبة، ولا ينبغى أن يطالبنى أحد بالمزيد. غير أن اللحظات التالية مباشرة أفصحت على نحو ما بفحوى الزيارة. زوجة أخى المدللة تطمح فى مزيد من الرفاهة، وهى تخيرنى صراحة بين أن أذهب لأعيش فى حظيرة أبى أو يأتى هو ليعيش معى. من جديد تناهت إلى أنفى رائحة غير محببة. ترغبنى زوجة أخى ممرضة مجانية لحميها، ذلك الرجل الذى لم يمنحنى شيئا، مثلما منحها رجلا يحنو على أحلامها. والآن كل منا تأخذ مكانها فى الصراع، وعيناى ولسانى وبقية أعضائى ترغب فى التدخل. تذكرت أننى أبدا لم أشعر تجاه ذلك الرجل بأدنى عاطفة، وقد طفت فوق سطح ذاكرتى كغرين البحر، تلك الليلة التى قبلنى فيها، وكانت المرة الوحيدة، التى فيها يفعل. يومها ضمنى إلى صدره، وربت ظهرى، وكانت دهشتى جدارا بينى وبينه، وظللت أراقبه وأتابعه طول الليل، وقد ملأنى يقين حاد بأنه ليس أبى، وأن آخر يشبهه جاء ليسطو على بيته وزوجته وأولاده. وحين رأيته يغادر الغرفة وددت لو أصرخ بملء حنجرتى، فأستدعى الجيران لنجدتنا، غير أننى تراجعت، فقد بدالى الرجل أكثر رقة، وأكثر ودا من أبى، وودت لو يستمر فى أداء دوره لآخر العمر.

من الممر الضيق تبدو «سارة» قابعة فى الغرفة الداخلية مثل قطة، تتابع ألبوم صورى وبعض كتب الأطفال التى أشتريها، استدعاء للبراءة البعيدة. زوجة أخى تجفف يديها وساقيها بفوطة وجهى، وهى تتأمل أثاث البيت وجدرانه بنظرات محايدة، أضفت على وجهها مظهرا بشعا. أعرف أن بيتى لن يأتى مثل كوخ إذا ما قارنته ببيتها، غير أنه الدنيا الرحبة بالنسبة لى. وددت لو أقول لها إنه ليس لدى رجل يغرف من البحر ويلقى عند قدمى، لكنه عملى الذى أحبه، وحده القادر على منحى ما أريد. وددت لو أحكى لها كيف أقمته قشة... قشة مثل عصفورة متعبة، أرادت أن يكون لها عش تنأى به عن البوم والغربان، غير أننى تراجعت وأنا أسمع أخى يردد بصوت خاشع «للذكر مثل حظ الأنثيين» وأنا زاهدة فى نصيبى هذا. نظرت إلى زوجة أخى التى قبعت فى البيت بعد الإنجاب، وقد نالت درجة الدكتوراه فى الهندسة الوراثية زاعمة أنها تضحى من أجل البيت والزوج والأولاد. ووددت لو أنبهها أن طفلتها على أعتاب اكتئاب حاد، غير أننى تراجعت، فقد كنت أشك كثيرا فى قدراتها على الفهم، واكتفيت بابتسامة، وأنا أسألها: «أعجبك البيت»؟

ردت فى هدوء لايخلو من استعلاء:

«معقول ... لكن المدينة بعيدة، وتخلو من الناس»

لم أعقب وأنا أرى أطفالها يتسابقون فى صخب بعضهم فى شرفتى الواسعة، و هى ترعد وتزمجر وهى تنظر إلى زوجها، تستنفر غضبه وعلفه، وهو يرتل فى صوت هادئ «للذكر مثل حظ الأنثيين». كنت أرص أطباقى الفخارية على المائدة وهم يتابعوننى فى دهشة، وكأننى أرص آثارا أو حفريات. وفى لحظة أخرى وأنا عائدة من المطبخ رأيت زوجة أخى تخالسنى وتلحنى على الأرض، وفى يدها «مازورة» جلدية، تقيس مساحة الشقة. أعرف أنّ فضولها سوف يقتلها يوما ما.

على الغداء لم يعدم أخى وسائله فى المناورة، فكرر حديث الحظائر، الذى اختلط برائحة الطعام، وتذكرت معاناتى من أجل أن يكون لى بيت، لاتتابعنى فيه عيون أحد، أو يحصى أنفاسى إذا ما أبديت رغبة فى النوم، بعيدا عن فراش الأطفال المبلول. تساءلت فى نفسى وأنا أراه ينتظر إجابة لمطلبه على مطلبه: هل يمكن لكائن ناقص كما يدعون حقق بعضا من اكتماله، ورآه أمامه رؤية العين، ولمسه وأحسه وتشممه، أن يتقبل انتقاصه وتجزئته وتشييئه فى مقابل حظائرهم الآمنة؟... بدا السؤال طويلا. فى يوم ما على الرغم من أننى لم أتعمد ذلك جئت إلى الدنيا «نتاية» كما قالت أمى وخالتى وعمتى وجدتى ورجال العائلة، ثم أدركت مع الوقت أننى جئت فى عائلة من سادة وعبيد، أسود وقردة، قطط وفئران. والآن أرى السادة والأسود والقطط يسحقون رأس الشجرة الصغيرة «سارة»، أراها مثل عصفورة صامدة، على الرغم من أنها مازالت فى قبضة صيادها، ترقب الفرصة السانحة لتحلق فوق رءوس الجميع، وتطير بعيدا لتلامس السحب.

عاد أخى بعد تناول طعامه، يرتل الآيات الكريمة، مرددا بصوت منغم غريب:

«للذكر مثل حظ الأنثيين»

أتانى ابنه البدين والذى يحمل ملامح أمه وبلادتها يسألنى سؤالا غريبا ومضحكا ومبكيا وواضحا وغامضا....

«بيتك حلو يا عمتى.. صحيح ح يبقى بتاعنا لما تموتى؟»

كان أخى يردد ويدغم الآيات الكريمة وكأنه يبعث لى برسالة ذات دلالة، وزوجته و أطفاله يواصلون التهام الدجاجة، وفى رأسى تتزاحم أشياء كثيرة...

أن آكل ثمارا نصف ناضجة، وأقبل وجه أمى فى صورتها على الجدار، والمؤطرة بشريط أسود معوج، وأقتل أبى الذى كان سببا مباشرا فى قتل أمى، وأن... ■

قصص المسافرين

منتصر القفاش

أشياء عابرة

فى فخ صغير. كعادتك لم تلاحظه، ووقعت فيه. وبعد أن أحكم حولك، تبينت كيف هو من صنعك أنت وليس من صنعها.

توهمت أن حضورها فى حياتك طوع رغبتك. سهل. ميسر. لا يكلفك سوى أن تردد اسمها بشوق بين وقت وآخر، وأن تبدع فى تدبير حجة لتأخرك فى الاتصال بها أو فى عدم مقدرتك على السفر معها إلى محافظتها ليلا وهى عائدة إلى البيت.

وهمت أنها باقية مادمت قد فاجأتها بمشاعر متدفقة مرة، مرتين، ثلاث، وأن المفاجأة أسعدتها وستظل تتذكرها ولو نمت بعدها طويلا بدون أن تفكر فى أنها جوارك.

توهمت أن صمتها أو تعليقاتها السريعة على عدم تركيزك معها مجرد أشياء يمكن أن توضع فى الدولاب بعد النظر إليها سريعاً.

وحينما قالت «سأبتعد» ظننت أنها حيلة لتعاود الاتصال بها كثيراً فى بيتها أو فى الأماكن التى تتوقع فيها أن تتصل بها وتقول «أحبك».

ومع طول بعدها، أبصرت الفخ، وكثرت فى أحلامك عربات البيجو التى تتصادم وتنقلب وتنفجر ورغم ذلك تواصل السفر بركابها الصامتين.

أن تنتظر

دون أن تكون مهيأ لذلك تتركك هى وتتوارى وراء ستار سميك. تحدس بوجودها، فتخرج رأسها وتسألك عن أحوالك، فتجيب وأنت تثق فى أنها ستختفى سريعًا، وسيعود الستار بينكما.

تحاول أن تتذكر بماذا أجبتها، فتعرف أن كل إجاباتك كانت محاولة بائسة لتصطنع الاتزان والقدرة والقوة، ولم تكشف عن حالك وأنت تعيش أمام ستار لايمنحك إلا تموجات تكاد تختفى.

نافذة قريبة

أستطيع أن أصفك، وأن أقلد طريقتك فى الكلام، وأضحك ضحكتك حينما تهربين من الإجابة على سؤال ما، وألتفت التفاتاتك المتسارعة إلى كل الأنحاء أثناء تفكيرك فى أمر يشغلك.

هكذا ترين أننى صرت قادراً على أن أكون شخصين، وأحياناً أكثر حينما أقلد كلا منا فى شجارنا الذى سرعان ما ينقلب إلى أن نتبادل آخر نكتة.

لا أخفى عليك، يرهقنى - هذه الأيام - هذا الشخص الآخر أو الآخرون بعد غيابك فجأة، وأفكر فى وسيلة أغيبهم معك أو أطوح بهم من أقرب نافذة. يرهقوننى ويدفعوننى إلى أن أكون قربك رغم أنفك فلم تزل فى حياتهم بقية. أعرف ستغضبين من «رغم أنفك» وسأغضب من توقفك عند كلمة قيلت عفو الخاطر. وسيفرح الشخص الآخر الذى أكونه وأنا أقلد غضبك، وسيعانقنا الآخرون الذين أكونهم كلما تراوحنا سريعاً بين الغضب والضحك.

صفحات كتاب قديم

أحياناً تشعر بهذا: أن الكلمات المكتوبة تضيق الحياة، وتجعلها جملا يجب أن ننطقها صحيحة قبل أن نشعر بها. دائمًا الشعور مؤجل مع الكلمات المنتظمة فى صفحة من الصفحات.

الآن لاتريد أن تكتب إليها، ترغب فى أن تكلمها فى داخلك بدون تفكير فى وقت يمر أو فى إرهاق يلم بك.

تكلمها وأنت تثق فى سماعها لك أو أنها ستسمعك فى لحظة ما قبل أن تنام أو عند خروجها من باب بيتها أو بينما تنظر إلى وجوه الناس فى الشارع.

تصرف عن خيالك تقليب صفحات كتاب تشرد معه قليلا، وتتوهم أنك تقرأ منه ما تقوله. تحرص على أن يكون كلامك إليها مرسلا، عفوياً، يومض، يبرق، تفهمه أنت، وتفهمه هى، ولا يفهمه هذا الكتاب الذى يطارد خيالك ويحاول أن يضم ويلم بكل ما تنطقه.

ويمر وقت، ويطول كلامك ثم يحل صمت لايسمع فيه سوى صوت تمزقكما الكتاب وأنتما تتفقان على موعد تكملان فيه الكلام حتى الصباح.

علامات استفهام

تلك التشبيهات محيرة، أمامك بعد ما كتبتها بدون تردد محاولا العثور على تشبيه

يتعرض على طبيعة حالتك فى هذه الأيام، ولكنك لم نجد سوى تشبيهات باهتة ولا يملك أى منها.

شطبت عليها كلها، وكتبت اسمها، عمرها، عملها، سكنها. سجلت فى الورقة البيضاء كل ما تعرفه عنها دون أن تدع لأى مجاز أن يقتحم أو يشارك فى الكتابة، ثم وضعت علامة استفهام أما معلومة لا تثق فيها مثل: فصيلة الدم. ألوانها المحببة ومن تحب؟ وقرأت الورقة الممتلئة وأنت تشعر كأنك تسجل بيانات مولودك قبل أن يولد بكثير.

أشياء كثيرة

سنحاول ترتيب مكاننا معًا، وكأننا شخصان تسلما شقتهما الجديدة وعليهما أن يختارا الأماكن المناسبة لقطع الأثاث.

لابد أن نحذر التسرع، فهذه المرة - وربما تكون الأخيرة - يجب عدم ترك نفاد صبرنا هو الدافع - مثلا - إلى وضع المائدةالصغيرة تحت النافذة المطلة على خلفية العمارة، ونظل بعدها - كما ظللنا من قبل - نشعر بأن هناك شيئا لا يريحنا كلما جلسنا فى الصالة.

ليس صعبًا أن ننظر إلى المكان نظرة مستأجرين جديدين. وإن أعاقتنا الذكريات التى تطل علينا من كل جزء فيه، فلنكتف بأن ننسبها لمن سكنا هذا المكان قبلنا، ونؤكد اختلافنا عنهما، ونتعجب من إهمالهما تغيير جرس الباب، على الرغم من أن صوته يثير الأعصاب، ويكسب الضيف القادم صفة المزعج حتى وإن كنا فى انتظاره.

مارأيك؟ أليس من الأفضل أن نستبدل بتلك الستائر أخرى أقل سمكًا وتتماوج ما إن يلامسها هواء خفيف.

لن أمانع من إخراج الكليم من تحت السرير، ونفرش به أرضية غرفة المكتب بدلا من هذه السجادة ذات اللون الأخضر الذى استحال إلى لون آخر كامد ومترب.

لن يهمنا ألوان الكليم الغريبة والمتداخلة، يكفى أنها تذكرنا بقصاصات الأقمشة التى ظللنا نجمعها ونصلها ببعضها بعضًا ونكورها فى كرات، وذهبنا إلى الجالس خلف النول الضخم، وبعد أسبوع تسلمنا الكليم.

أشياء كثيرة تنتظر حضورنا، وتهيئ نفسها لحياة سنبدؤها، بل وفى أحيان أراها وكأنها تلف وتدور فى كل الغرف بحركات عصبية وقد غلبها الشوق إلى رؤيتنا معًا من جديد.

أسماء

قلت له:

- يجب ألا نتحسر على وجود الفرق الدائم بين ما نتمناه وما نجده، وبين حبنا لأحد وما يحدث فى العلاقة معه. ويبدو أن الفرق بين الأمرين طبيعة حياة.

وافقنى على هذا، وأكده بأساليب مختلفة. لفنا صمت، شعرت معه بأن كلاً منا يفكر فيما قلناه على حدة. قلت:

- فى آخر لقاء لى معها، أسهبت فى ذكر الفرق بين ما كانت تظنه وما فعلته أنا، وظلت تردد الفروق الكثيرة حتى ظلت أن هناك فرقا بين اسمى الحقيقى والاسم الذى تعرفه عنى.

التفت لى بعد أن ظل ينظر إلى نقطة بعيدة، وقال:

- فى حلم رأيت أناسًا كنت واثقًا أنهم لا يعرفون بعضهم بعضًا، كانوا مجتمعين معًا ويتبادلون أطراف حديث لم أعرف ما هو، لكننى كنت مهموما وكأننى أفهم كل ما يقال.

سألونى عن رأيى، فرحت أردد اسم كل واحد منهم، وما إن أنطقه حتى يختفى صاحبه. ولم تبق معى سوى مقاعد متناثرة، من بعيد سمعتهم ينادون علىّ، وفى كل مرة ينطقون باسمى أجد شبيهًا لى يجلس على مقعد حتى ازدحم المكان بى، فخشيت أن أجيبهم حتى لا أختفى.

هممت بمحاولة تفسير حلمه، لكنه دفع حساب المقهى وتركنا مقعدينا، وسرنا معًا وقبل أن يودعنى قال:

- لماذا حتى فى الحلم نكون حيث لانريد. ■



وَلَه

سعد القرش

- ١ -

قاتكورت على أعوامها المائة. ونامت. لكنها لم تسترح.

قبل الفجر، شدتني بعصاها العوجاء، من قدمي، وزامت.

كنت نائمًا بجوارها. تلفحني أنفاسها الساخنة، وعيني نصف مفتوحة.

رفعت قلة الماء، بيدين مرتعشتين، ثم تجشأت حزنها، وطلبت شايًا. سألتني فجأة:

- قرآن الفجر بدأ؟

- آ.

تحاملت على بقايا الصحة. واتكأت على عصاها. وارتمى ظلها قصيرا وباهتًا، وهي تتجه إلى الحمام.

صنعت لنفسي كوبًا. وكانت قد انتهت من صلاة الفجر.

حمدت الله على الصحة، والنعمة. وناولتني الكوب الفارغ. هزت رأسها، وجذبتني برفق إلى صدرها الناشف. وقبلتني بين عيني.

- أعمامك قاموا من النوم؟

- لا.

اهتزت يداها. وارتعشت الذاكرة...

تسربت، بخفة، من بين أعوامها المائة، فتكورت، ونامت. لكن لسانها لم يسترح....

دائمًا تتذكر جدي. تقول إنه يمد إليها يده، كل ليلة، وهي لا تستجيب.

تسيح ملامح الوجه. وتتآكل الخطوط التي تفيض منها الدموع، كلما وجدت نفسها وحيدة، وهي دائمًا وحيدة.

- ٢ -

تعلقت بخيوط الشمس الوليدة. وسرت وراء أعمامي.

عمي الكبير نزع جلبابه. ووضعه على المقبرة المجاورة، فأنزله عمي الصغير، وحشره بين أذرع شجيرة الصبار. كلهم شمروا.

وتدلدلت سراويلهم، التي بللها العرق، وماء المعجنة.

حارس المقابر خرج من بيته جاهزًا، تتدلى من سرواله الأبيض تكة من صوف الغنم. انزلق إلى جوف المقبرة. ولملم جمجمتين، وبعض العظام، وقطعة من كفن بال. وقال «كل من عليها فان».

خبأ بقايا الراحلين، في جسد الرمل. وانغرزت ساقه، همس، كأنه يحدث نفسه:

- هو الذئب الأعور.

كان الأعمام مشغولين بتجهيز الشغل، وسألته:

- نعم يا عم؟

تجاهلني. وألقم الفم المفتوح سرسوبًا من الرمل الناعم. ثم كبسه بقدميه جيدًا.

- الآن، نطمئن على الحاجة.. لو ماتت!

وأخذ يدور حول نفسه، بلا خوف، يفتش عن عظام. وردد في نفسه:

- وماذا يأكل منها الذئب.. ياحسرة!.

- ٣ -

زوجة عمي أحضرت الغداء. نظرت إلى المقابر الجديدة، وقد نبتت سيقانها، وحملت ملامح الموتى، ورائحتهم. قالت، وهي تضع يدها على رأسي، عابثة بشعري:

- يا مصيبتي عليك يا أمي.

عمي صرخ في وجهها، ونظر إليها غاضبًا، وقال اخرسي يا ولية، فخرست. وضع البناء المسطرين على مقبرة مجاورة، وأنزله عمي، ووضعه في حضن الصبارة. وانتظر حتى يختمر التراب.

سحبت البشكير، وكومته على رأسها، وأخرجت العيش، والبطاطس المحمرة، والبصل، والأرز المعمر، والمخلل. ودست في يد عمي نصف رغيف ملفوفًا. وسألها:

- إيه الأخبار

ردت في لهفة:

- ربنا يستر.

قضم لقمة، سدت أشداقه، عطس بشدة، فانتفض ورك الفرخة من يده، خارجًا من العيش. وغافلتنا زوجته. وبهدوء، سحبته.

- ٤ -

في غبشة الصبح، كانت الشوارع تتثاءب.

خرج الأعمام وزوجاتهم. خلطوا التراب بالتبن، واختمرت المعجنة.

نفخت زوجة عمى الصغير خرطوماً من البخار الدافئ، وامتصت ثديها. ورمقتنى بنظرة غل.. وكنت أغافلها، وهى تشب على أطراف قدميها، كى تطول الجدار، وأترك عينى، تتعلقان بضفيرتين تداعبان ردفيها، ثم تهبطان من الأمام، وتستقران على صدرها النافر.

كانت إحداهن تحمل قصعة الطين، تترجرج منها عجيزتها الريانة، وقالت:

- عيل يا سيدة، وعقله على قده.

مصمصت شفتيها:

- عيل!... صحيح.

- ٥ -

كنا قد بدأنا نمتص ظلالنا. وتعلقت عينى بمن تقف أمامى، فى جلال، يستلقى ظلها على الأرض، طولا وعرضًا. تتخطى نظراتها أعمامى، وزوجاتهم، وشواهد القبور. وتنساب من رأسها ضفيرتان، تتسللان من تحت الطرحة، وتنامان على صدرها الممتلئ، وتتلألأ منهما القطرات، وبدت عيناها الصافيتان، فى الكحل، بلون الطين.

هزت رأسها. وكانت العيون تصافح العيون، فى صمت، وقالت:

- الله!... الله!

داعب الصوت المألوف آذاننا. وانتظرنا المزيد.

قالت، وهى تتطلع إلى حيث تغرب الشمس:

- أقوم من النوم، ولا أجد فطوراً؟

انجذبت إليها، ورفعت ذراعى، أتعلق بيدها الهاربة منى... كانت يدى متسخة، فقالت:

- حتى أنت يا جحش؟ ■



القصة

دوائر قاتمة

منال محمد السيد

فمن أجل جمال هذا الذى يسكن إمبابة وله عيون خضراء وذقن وعلامة صلاة وأب تزوج ست مرات وأخت تأخذ فلوسه ولا تغسل له إلا بمزاجها وشعر غزير بالصدر وحرف ضائع من حروف الهجاء يجعله ينطق الكلمات كنصف طفل.

من أجل جمال الذى يرفض استعمال منظف الغسيل الشهير لشبهة أن صاحبه يهودى ويرفض غناء البنت زميلته مع «أم كلثوم» ويستغفر الله كلما شعر أن صوت زميلته شجى وأن قلبه الملتزم سيعبر عظام صدره والشعر الغزير ويستقر بين أصابعها التى تنقر بها على خشب المكتب.

من أجل جمال هذا الطويل العريض الذى يتحرك بخفة ويأتى بالأقلام الواقعة سهواً من بين أصابعها، ويعطيها المناديل الورقية كى تمسح جبينها ويطول كل الدفاتر المرتفعة عنها والمنخفضة أيضًا، يزعق فى وجه رئيسها النحيل حينما يعاتبها لأخطاء العمل. ولف ودار ومسح عرقه وتلعثم لمدة أسبوع كامل قبل أن يقول لها.. أريدك.

من أجل جمال هذا الذى خافت البنت أن يبكى حينما أحنى رأسه على مكتبه وخلا المكان إلا من صمتها ورائحة موت صديقه - العفى - دون مرض أو حادثة، البنت فقط خافت أن يبكى وعليه فقد اقترحت أن يذهب لزيارة صديق ما، أو حتى يتمشى على الكورنيش كى ينسى الأمر؛ وكى تنفرد بنفسها فى المكتب، تستنشق رائحة الملفات القديمة وتتابع حركات الفئران التى تنمو يوماً بعد يوم.

من أجل جمال هذا الذى حاور عيون البنت وأمرها بغلق الزرار الأول من بلوزتها ففعلت كى يبتسم ابتسامته التى لم تلوثها السجائر وكى يكمل كتابة البيانات التى أمرها رئيسهما النحيل بكتابتها، وكى تتفرغ هى للبحث فى ذاكرتها عما يوافق الرقم الأسود المكتوب فى النتيجة المواجهة لعينيها والواقعة خلف ظهر جمال.

من أجل جمال الذى تشم رائحة اغتسالاته اليومية وتأنقه اليومى بقمصانه الثلاثة وبناطيله وحذائه الوحيد، وتشم فى عينيه وهجًا له رائحة كالعطش أو كالحليب وهى.. تلهيه بأن تسأله سؤاله المفضل عن عدد أخوته فيحكى إلى أن يصفو تماماً وإلى أن تتداخل فى عينيها ألوان الملفات.

من أجل جمال الذى صار يسأل الله فى كل فجر عما تفعله فى ذات اللحظة وصار يأخذ المضادات الحيوية والحبوب المهبطة للحرارة كى يستطيع الذهاب للعمل ليتغذيا سوياً ويشربا الشاى ثم يرتعش تمامًا حينما يتلامس كتفاهما وهما خارجان من المصلحة؛ وهى تلحظ ارتعاشته تلك وترمى ببصرها على أول محطة أوتوبيس وتحاول تحديد تاريخ آخر ارتعاشة مرت بها.

من أجل جمال الذى جرب أن يغضب منها وأن يتغدى فى بيته وأن يطلق حزنه فى وجهها المشدود بذات النظرة الخافتة حتى وهى تحكى له عن الألوان التى كان يعشقها.. أحباؤها الراحلون.

من أجله.. دارت عيون البنت ذات الهدوم القاتمة الجديدة حول الرقم الأسود المكتوب فى النتيجة المواجهة لعينيها والواقعة خلف ظهر الموظف الجديد. ■

حمــالة صــدر أخــرى

نـــورا أمـــين

قا نعم. أنا المرأة الفتاكة التى ساقها إليكم قدركم التعس؛ حتى تقض مضاجعكم.

●

فى شارع واسع كهذا ، لا يهمنى أن ينحسر القميص على صدرى فيشيح بتوقعاتكم. أو يتطاير شعرى الغجرى فيطلق خيالاتكم. أنا أخطو ضد اتجاه الريح وأستمتع بعنفوانه وهو يقتحمنى. يتلذذ هو أيضاً باندفاع فخذى القويتين نحوه فيثار أكثر ويأخذنى فى حركة دوامية. ثم أنعطف من جديد نحوكم. تطرق نساؤكم قليلاً نحو الأرض ويقبضن على أيديكم فى حزم، فتتململون وتروح زاوية أقدامكم فى إتجاه خطوتى. أطوى الأكمام إلى أعلى، وأكشف عن شعيراتى المفضلة. وبعضاً آخر من وقاحتى. أشجعكم لخوض أبعد فى الخيال. إذا استطعتم. فهل ألقاكم بالداخل بعد لحظات؟

جئت إلى هنا كى أبتاع حمالة صدر، فكرة آن أوانها ـ للأسف لامرأة لم تألف أبداً الملابس الداخلية. ومع ذلك فالتجربة الموشكة على البدء الآن، توحى بنوع جديد من الإثارة. لأننى ألقاكم هكذا للمرة الأولى داخل دكان نسائى: الرجل البدين يؤكد أنه يريد قميصاً داخلياً من أكبر مقاس متاح (لامرأته طبعًا). والرجل طويل القامة يتباهى بقميص النوم الأحمر الكاشف الذى يراهن به الليلة على رقم قياسى جديد (مع زوجته مثلا..؟!). الرجل المسن يختار بتأن فانلات قطنية بيضاء من طراز بسيط ليشترى منها دستة لابنته. وامرأة وحيدة فى الخمسين تتأمل فى وهن صدر البائعة المتماسك قبل أن ترخى أهدابها وتشير بأصابعها طالبة «نفس المقاس» من حمالة صدر غير مكلفة. لا تعرفين إذن أنه صار لى أثداء مشققة مثلك؟ أو لا تعرفون كلكم. أن الغرائز لا ترتدى الملابس الداخلية. أن الحرج الذى تسترونه الآن خلف نظراتكم الرجولية المستفزة لا يليق كثيراً برجال ألفوا دكاكين الملابس الداخلية النسائية. لذلك فسأبسط لكم الأمور عن عمد: أمشق لكم ظهرى. ألف يدى حول خصرى. وأداعب خصلات شعرى فى مكر. هل تستطيعون إذن أن تخمنوا مقاس حمالة الصدر التعسة التى سأبتاعها؟ إن استطعتم فلتكتموه وسوف يقيم مسابقة كبرى فى الخارج ربما تفوزون بها من بين أقرانكم إذا نطقتم بالرقم الصحيح.

نعم بالطبع يا سيدتى الحمالة أبتاعها لى. من حقك إذن أن ترمقى صدرى بنظرة ثاقبة حتى تحددى ـ عن خبرة ـ المقاس الذى أستحق. وإذا أعطيتنى رقم ٣٤ سأكون ممتنة. وأصبح من زبائنك الدائمين، لأن هذا ما ينقصنى تحديداً حتى يكتمل لى جسد ديمى مور الذى نعشقه، فلا أخذلكم أبداً ويمكننى أن أبرهن لكِ على ذلك إذا سمحت لى بالكشف عن ساقىَ خارج الجينز الأميريكى الأزرق. ربما طاب ذلك أيضاً لرجل طويل القامة فاستعان به خياله على ليلته القاسية. أو ربما هون ذلك الأمر قليلاً على الرجل المقدم على دستة من الفانلات يلم داخلها جزءاً من الجسد المتنامى لفتاة فى الرابعة عشرة، وأؤكد لكم فى النهاية ستصبحون جميعاً من الزبائن الدائمين لهذا الدكان، ولن تنتظروا الصيف القادم لتتثاقلوا على سيقان السياح العارية.

على أية حال لتأتينى يا سيدتى الآن بالغرض حتى لا أتأخر عليهم بالخارج...

... من حقك إذن أن أمتن لكِ كثيراً، لدرجة أن أقترب من كل منكم على حدة وأمنحه وداعاً لائقًا. أو موعداً قادماً. وبعض النصائح الفعالة إن أراد. وهكذا أتقدم إلى صاحبة الدكان وأسمح لها بما تشاء من المال بينما أتشبث بهذه القطعة السوداء الجميلة، لأنها سوف تلم داخلها الثديين المشققين من نظراتكم، أو لنقل لأن تباين لونها مع أبيضى سوف يعطى تأثيراً جذاباً لأعينكم التى تصوبونها نحو مفاتنى فأحرص أن أكون جديرة بها، ثم أنطلق وبيدى الحمالة... تلحظونها أليس كذلك؟ تثير لديكم ذكريات الملابس الداخلية النسائية التى اشتريتموها من قبل. أليس كذلك؟ ربما كان من الأفضل أن أحتفظ بها فى يدى إذن إذا كانت ستحقق هذا الغرض. ويمكننى أن أقرضكم إياها إذا اقتضى الأمر. فأغلب الظن أنها ستحتاج إلى استكمال طاقم الملابس الداخلية على جسدى، بينما لم أتهيأ بعد كى أخيب توقعاتكم وأدخل فى ضمادات بيضاء أو ملونة. هدية لكم هى إذن لأنها ما تستحقونه. حتى تتشقق البقية. فأكون قد أنجبت عدداً لا يحصى من الدوامات الهوائية. ساعتها أتأمل فى وهن صدر البائعة. أو جسدها كله إن كانت سخية ـ قبل أن أشير إليها طالبة دستة من أطقم الملابس الداخلية الكاملة. وأرخى أهدابى لأنى هكذا أكون حقاً قد حققت توقعاتكم ...

●

نعم أنا المرأة الفتاكة القادمة نحوكم، أبتاع لنا حمالة صدر. فلتنتظرونى إذن... ■

شريعة القطة

أو صورة القطة فى شبابها

طارق إمام

لعقت القطةُ السرد

لعقت القطة السرد من طرف السجادة. كان لعابها يجرى فوق قسوةٍ بينما امرأة تعاودها مخاوف الشيخوخة كلما قرأت عن سرطان الثدى.

قالت القطة: لماذا تتعمد المنقبات إزاحة الستائر عن النوافذ؟

على الشازلونج اعترفت القطة: أكره حساب المثلثات.

لقد أفتى الطبيب - بعد أن راجع كل شهاداتها المدرسية - أن رسوبها فى مادة التدبير المنزلى يعنى لها أكثر مما تعرف هى.

وبهدوء أخبرته: لقد عدتَ بطفولتى إلى جهنم.

امتدت يد خشنة إلى لسانها، وعبث شارب بذيلها ولكن السرد كان مختفيا فى ركن بعيد كانت فيه الخطايا تتخلص من نفسها.

حينها ، برز الندم من جديد وصارت الخطايا: ناصعة.

لقد صرخت القطة فى وجهه بعد أن زال عنها أثر المخدر الذى كان يجعلها تتوهم السعادة: لماذا تجعلنى أتذكر الألم. هل تستكثر أن أنسى ولو لمرة واحدة؟

... مات أخى فى الحروب، وأنهت أختى حياتها كقديسة لوثها الأقدمون، ولقيت أمى حتفها إثر مهاجمة ورم غامض لها بينما هى غائبة فى تقبيل صورة رب الأسرة.

على الشازلونج سبَّت القطةُ آلة الساكس التى أحبتها - ذات يوم بعيد - تخلى فيه حبيبها عن أهم معطيات الحنان: تقبيل الفم دون بكاء.

تحديداً:

على السجادة، كانت القطة تحيا أيامها الأخيرة.

لا تقذف بجسدى

لا تقذف بجسدى فى المدفأة.. لأننى لا أحب أن أموت غرقاً.

كيف تجمع بين نكستين فى حزن واحد؟

كانت امرأة تكتب سيرتها الذاتية وهى جالسة على خابور.

ربما داهمتها إحدى نوبات كراهية زوجة الأب، بينما هى تحصى الخيانات التى شارك هو فيها معتقداً أن هذا من قبيل الواجب الوطنى.

الولد الذى يمص إبهامه طوال الوقت، ويعشق رائحة ملابس أمه، ويخاف نوم الأبناء مع الوالدين بعد تجاوز سن الثلاثة أعوام.. قابلته سيارة فى الطريق، وطوحت جسده النحيل بجانب مسلة قاعدتها فى السماء ورأسها فى بئر ماء.

هكذا فكرت القطة: سيبدأ هجومها من توهج الخصر المتحزم.

حينها: ستلعق الفستان بحرية، ولن يجرؤ أحد على معارضتها وهى تدين البنطلونات الچينز.

ستلوث بياض «التى شيرت» حين ترسم رأساً فرعونيًا ينشق له القماش الخفيف ليبرز صدر الملتحى الذى لم تنبت فيه شعرة واحدة - بالرغم من تأكيده الدائم على حب الله للأطفال واليتامى والمشعرين .

... هدية رأس السنة: دستة أطباق صينى تتهشم على أنف أبى الهول، والنتيجة:

نفرتيتى تزور القطة يومياً فى الحلم وهى ملفعة بمواء أبيض.

أصابت البنت غشاوة..

أمام البوتيك، أصابت البنت غشاوة.

كان صوتها مفتوقًا وهى تتحدى أعين البائع بتلاوة شروط الخلافة.

اصطف أمامها ملاكان يدعوانها لتوبة مؤقتة، لكى يحبها الله قليلا قبل أن تموت.

هكذا: راحت البنت ضحية حمى العصيان.

فى جيبها انحبست ذرة مغفرة كانت كفيلة بإنقاذها.

انفجر البوتيك حين لوثته خنفسة بذكر تواريخ الاحتلال. كانت تلعق شامة سوداء

فى خد البائعة بأمر العهد، حين غضبت السماء فجأة.

....

....

....

.. أين القطة؟

ـ تقرأ «الحب فى زمن الكوليرا».

بالت القطة

بالت القطة على المعلقات. فى مقهى «خادم الحرمين» كان الطيبون مغشيًا عليهم. فى قطيفة كتبت القطة قصيدة حداثية فضاعت الكسوة فى الهواء، وخرج كل الطيبين من المقهى عرايا.

سقط الصاروخ فى قلب فتاة. حينها.. عرفت تمامًا لماذا عاشت عمرها بأكمله دون أن تحب، وعندما صارت من ذوات الحصانات.. أخبرت النبيل الذى قذف عليها وردة من موقعه فى الدبابة: اكتشفت أننى كنت طوال عمرى أحب شبيه أخى.

على طاولة تحولت القطة إلى شطرتين، ثم انطرحت على العامود متصنعة التوبة.

فى المجلة الناطقة بلسان الحزب وجدت القطة صورتها بجانب مانشيت ضخم، وأعلى صورتها: بورتريه للشبيه المنتحر.

هكذا: كان رواد المقهى يصرخون طوال الطريق من «السحلب» إلى رحلة العمرة، والقطة تهيئ تراثها لعودة البدو.

... القطة التائبة بأمر السماء: تكتب القصة القصيرة...

نجا قطار من الموت

نجا قطار من الموت بأعجوبة، بعد أن ارتطم برجل كان يعبر الشريط سهوًا، دون أن ينتبه إلى أجراس الإنذار.

زاره الرجل فى المستشفى. كانت الممرضات قد وضعن الملاءة البيضاء على العربة الأولى ـ الرأس ـ فأدرك الرجل أن القطار قد توفى متأثرًا بجروح بالغة فى الرأس والعجلات والمؤخرة ـ العربة الأخيرة.

بكى الرجل، واعتقدت الممرضة الساذجة أن القطار كان أحد أقاربه. ربتت كتفه وقالت: البركة فيك.

الممرضة من فرط سذاجتها لم تعاقبه حين أمسك بها وقبلها فى فمها، ربما لأنها اعتقدت أن هذا من أثر الصدمة. فى المنزل قالت له وهى تقبل كل شبر فى جسده: لم أعد أطيق الاستغناء عنك بالرغم من أننا لم ننم معًا سوى خمس مرات.

على شريط القطار لقيت الممرضة مصرعها.

السبب: دهسها الركاب الناجون الذين جروا صفًا واحدًا على الشريط مطلقين صفيرًا يشبه القطار الشهيد.

هكذا ثأر الناجون لقطارهم، والرجل: يخرج رأسه كل يوم من شرفته منزعجًا من الأطفال الذين يلعبون الكرة أسفل منزله.

الرجل يصرخ فى الأطفال: تووووووت.

؟

ـ أين كانت القطة فى المقطع السابق؟

ـ فى المرحاض.

معطف أخيها

سترتدى معطف أخيها الذى ضاق عليه، وستبكى.. دون أن تعرف سببًا واحدًا لبتر المحبات قبل أن يستعد الضحايا لتعوّد الفقد.. ولن تصدق أبدًا، أنه كان طوال كل تلك الأعوام يبحث عن معطف يلائم مقاييس جسده الجديدة.. دون جدوى.

هكذا خمنت أمها وهى غائبة فى حمى الورد: ذهب ليعود رجلا.

... دون أن تنتظر كثيرًا، ستخمن أن الملائكة كانت تحبه أكثر من اللازم حين اختطفته.. بينما أمه ترفو له آخر جواربه واضعة يدها على قلبها، وهى تغنى.

للقهوة تلك المرارة، وللحلوى.. منذ أن هدمت أمها كل سقوف البيت وباتت تسهر كلما جاء الشتاء دون أن تنام لثانية، على أمل واحد: أن يسهو عنه الرب قليلا فيسقط مع الأمطار مبتسمًا، منزرعًا فى منتصف البيت، ليقول لها: كالعادة تصدقين مداعباتى.. وتنسين أن لى سبعة أرواح.

للحزن ذلك الفضول، إذ سترتدى أيضًا بنطاله الذى ضاق عليه، وجوربه الذى لم يكتمل رتق ثقوبه، وحذاءه.... ذلك الذى كان حذاء أبيه ذات يوم، وانتقل إلى حوزته بمجرد أن صارت لقدميه القدرة على معرفة الطريق دون مساعدة.

ربما تنتشى أمها حين تراها فى كامل ملابسه وهى تتخيل أن ابنها قد عاد، وربما تصرخ فى لوعة: أخيرًا تحقق حلمى فى رؤيتك ولو لمرة واحدة قبل أن أموت. ورغم أنها تعرف كل شىء... ستكره أن تفرط فى تلك اللحظة.

شارع المملوك قطز

بجانب المكتبة العامة شارع ضيق، وبضعة آثام.

كان الرجل يدحرج طفولاته كلما تذكر: التفاحة المقسمة على خمس خيانات، اللهو فى أصابع القدم لتدفئة البلاط.

فى اللعاب استيقظت شريعة القطة، فذهب حمل العذراى أدراج الرياح.

هكذا: قابلت الخيانة بالخيانة.

على الكوموديلو كان الرب مستيقظًا، والقطة تبحث عن معنى لارتباط هياكل السمك عندها بذكرى أول حبيب التهمه الفأر.

كانت الحروب جاهزة لاقتباس أسماء الشوارع فى المدن الصغيرة، وهكذا سمى ميدان المكتبة العامة: شارع قطز.

فى الملاءة برز السيف للقطة، والخائنات كنّ يهمسن:

- أطفالنا لا يستحقون القتل، ولهاة اليوم هم أزواج المستقبل.

لذلك السبب - تحديداً - عجزت القطة عن إيجاد شروط مناسبة لمعاهدة مفادها: «الذيل مقابل السلام»، وعلى هذا.. فبجانب المكتبة العامة ترقد قطة سماوية لم تعترض على تسمية الميدان: شارع المملوك قطز، طالما أن هناك - ما زالت - خمس أرامل تغنى لهن «الأباجورة» استيقاظاً من الحلم بهدف نسف عبوات الحليب.

لعنة السيراميك

... لا تحب هواء المكيفات. لعنة السيراميك لم تفارقها منذ أن انغلقت دورات المياه فى وجه أبيها.

هكذا انزوت القطة عند قمة الجبل تعيد الشريط من أوله:

- يا بنتى، كونى كائناً مطيعاً، ولا تغضبى الفئران السماوية.

... وبما أن هناك قطعة جبن فى مكان ما، فقد اكتظت الحديقة فجأة، وصارت للكوارث فوائدها: النجاة من عقدة الذنب، واستعادة الثقة فى السماء. تهب السعادة حين تنتصب المنامات، وربما قد عبث أحدهم فى الشاشة فشوهدت القطة - على مرأى من الجميع - عارية.

كلمة «النهاية» على الشاشة كانت تعنى قبلة ممدودة، ولكن الحديقة الآن كانت معلقة على قلوب اللاجئات سياسياً.

... ركلة واحدة تكفى، لطرد القطة خارج الشقة.

انحبست أرنبة أنفها..

.. انحبست أرنبة أنفها فى الحظيرة. كانت تمرر قسوتها فى فنجان القهوة حين برز الثعلب فى قاع الفنجان الملوث بأصابعها. قالت الأرنبة: أخاف من الثعلب، وحظيرتك تفتقر إلى الحماية الكافية.

كانت ثلاث سنوات من المشاهدة اليومية لفيلم «Body Guard» كافية لجعل القطة تحتقر رجال الأمن المركزى إلى الأبد.

هكذا كتبت: شين: شارع، شين: شريعة.. ثم: قاف: قطة، قاف: قطار. هذا ماجعلها تنسب لنفسها كل الكوارث التى حدثت فيما بعد، حيث خاصم القطار شريطه وسار فى الشارع فلقى خمسة مصرعهم، والقطة المؤمنة خلعت نظارة حفظ النظر، ووضعت الكتاب المقدس على جنب.. ثم أخذت تفند الشريعة وهى تهز ذيلها الطويل فيدخل نصفه فى فنجان القهوة الذى يسكن فيه الثعلب الذى تخاف منه أرنبة أنفها.

أكل الثعلب نصف الذيل حين رآه فى فمه لحظة جوعه، فقفزت القطة والتهمت الثعلب، وحين انفتحت الحظيرة وخرجت الأرنبة تختال لأن صائدها قد ذهب.. حولتها ريح غامضة إلى فأر.. فانقضت القطة وافترستها..

شعرت «جميلة» بالابتراد فى وجهها.. وحين نظرت فى الحظيرة الخالية صرخت: سأعيش بقية حياتى دون أرنبة أنف.

طرق الأرنب الذكر بابها، وقال: ضعينى مكانها، وقولى للتقليديين: هذا أرنب أنفى.. وأراهنك أنهم لفرط غبائهم لن يحسوا أن شيئاً تغير.

هكذا نامت البنت أعواماً وهى تقول كل يوم فى صدق تام:

- الذكر يسكن جسدى...

ولفرط غباء الجميع، فقد ظلوا بها ما ظلوا، فأقاموا عليها الحد، وكان الأرنب المدمى يصرخ فى حمى الرجم: هى لا تقصد. هى - فقط - أساءت التعبير.. كانت القطة تتألم بمعدتها، صرخت: اخرج أيها اللعين، ولكن الثعلب همس ضاحكاً: لا، ستموتين من الألم.. وسأموت أنا بداخلك.. ولكن بعد أن أكون قد حصلت على التعويض المناسب.

.. هذا ما حدث ذات يوم ملعون، حيث سافر فنجان القهوة إلى الحظيرة، وملأها بالثعالب.. وجاء نسل «جميلة» الذى أتى للحياة بطريقة غامضة تخص السماء وحدها: بنات جميلات بوجوه بيضاء صافية، وأنوف مبتورة، وبذيول قصيرة قطنية.. وكلما مررن بجانب الحظيرة، كن يصرخن، وكان الفنجان فى فم رجل وقور يضحك، فيسقط السائل على ملابس الرجل.... ويرتج المقهى.

خافت على نفسها من مرض القطة

.... خافت العذراء على نفسها من مرض القطة. كان الفستان المنقط يلعنها فى سره كلما دمرته بأصابعها وهى تصرخ: أيها الحقير.. أنت تذكرنى به.

كان السرد أيضاً طافياً على لسانها حين انجرحت، فتكلمت وكان الشبح ينصت الآن وهى تسأل الأحلام عن سر المواء الذى فى صوتها.

قال الأطباء إن سرطان الحنجرة يشبه فى أعراضه أصوات الحيوانات.. وعلى هذا: فالجارة التى تنبح ليل نهار مريضة.. والمدرسة التى تزأر كلما اقتربت الحصة من نهايتها مريضة بشىء أبعد ما يكون عن حمى اللبؤة كما تعتقد.. أما أبوها الذى يعوى منذ عشرين سنة.. فلابد أنه الآن يحيا أيامه الأخيرة.

لقد قال لها القناع: أيتها السوداء، ألا يخايلك ملاك الموت؟

وعندما انغمس الميكروفون فى تقطيع الورد، كان عليها أن تصرخ: عالجونى.

... كانت القطة قاسية فى حفل التذكر.

لقد أثبتت للجميع أنها فستان. حدث ذلك بعد أن لاحظوا جسدها الأسود الحالك وقد

صار منقطاً، أما الفستان الملعون فقد دمرته قنبلة غامضة أتلفت كل محتويات الدولاب.

«اسمى فى الورقة يشبه اسمك على الحائط»

كانت تهتز، وحين وضعوا الإيشارب حول وسطها ارتجت.. وانفعل «الجنتلمان» الذى كان هادئاً طوال الوقت، ومتخذاً ركناً رومانسيا جعله - بسوالفه الطويلة - شخصاً ورقيًا تماماً ينتمى إلى روايات القرن الثامن عشر. كان رغم كل شىء متشدداً - لم يلحظ أحدٌ أن سوالفه هى آخر حدود الشعر فى وجهه ولو كان ينبت فى وجنتيه ما اقتلعه أبداً - وقد فضحه مشهد الرقص لأن الجميع أدركوا أنه طوال ذلك الوقت كان يفكر بالزواج منها.

«جنتلمان منقط».. هكذا رآه الجميع وهو يفقد صفاء لون جلده تحت ضغط البثور السوداء التى احتلت جسده، ولكن أحداً لم يتخيل أن ذلك الأبله الرومانتيكى صار قطاً. لقد مزق الستارة تماماً والتهم كل الورود التى فيها حتى قفزت السمكة فى فستان البنت.. فامتطاها ليأكلها.. وانتهى الأمر بأن الجميع شاهدوا أغرب رجل يجامع امرأة.

... خافت على نفسها من مرض القطة، ليس تماماً، ولكن من جنون ذلك الفستان، حيث عادت إلى حبيبها مرة أخرى - بعد أن تفهَّم كل منهما مبررات الآخر فى تحويل علاقة حب إلى مسألة مصير - وأدركا أن كل ما حدث بينهما كان من جراء سوء الفهم الحميد، وحبها.. كانت تتحرق شوقًا ليس لارتداء الفستان ، ولكن - حتى - لرؤيته.. ذلك الذى له القدرة - وحده بتصميمه العبقرى - على ستر العورة والتصريح بها.. ذلك الفستان المنقط الجميل، الخطر الذى له ثقل الذكريات...

مرة واحدة حتى.. تمنت أن تراه ولو فى ذكرى بعيدة سيئة، لتقبِّل لعنته.. قبل أن تموت بشىء تافه مثل السكتة.. أو التفكير فى الأعراض الغامضة، تلك الحيوانية، لسرطان الحنجرة... ■

ديسمبر ١٩٩٦
يناير ١٩٩٧



أسماء أبو بكر

هويدا صالح

ق نزلت من القطار المتجه جنوبًا بخطوات متوترة.. صعدت درجات السلم الخشبى وقلبها ينسحب من صدرها تنظر فى عيون الصاعدين تبحث عن ابتسامة تألفها ... العيون تائهة...، والخطوات مسرعة.... فى الشارع المقابل للمحطة تمامًا تلفتت تبحث عن لافتة كانت تحمل اسم الشارع... لم تجد.. كانت ملصقة بحائط مقهى سافوان... تبحث فى ذاكرتها عن الاسم.. أرادت أن تسأل أحد المارة ولكنها تراجعت. قفز الاسم فجأة على لسانها همست شارع المحطة المطعم الصغير الذى داومت على تناول الغداء فيه تغير تمامًا... أصبح فخمًا جميلا... المرايا الملصقة على الجانبين تعكس شحوب وجهها.... اختارت مائدة مواجهة للمقهى... الألم عاودها مرة أخرى تمسك برأسها... بأصابع مرتعشة فتحت الحقيبة الصغيرة، أخرجت علبة الحبوب المهدئة تناولت حبتين.. نصحها الطبيب ألا تسرف فى تناول هذه الحبوب... الألم بدأ يقل... تراقب الجالسين على المقهى وصوت ضربات الطاولة يأتيها واضحًا. ضحكاتهم تعيد إليها لحظات دافئة... كانت تتضايق من صخب المكان.. حاولت أن تقنعه بتغيير مكان لقائهما ولكنه رفض وقال أحب دقائق هذا المكان... أشعة الشمس المنفلتة من بين أوراق تكعيبة العنب... رائحة الأرضية الخشب... الحوائط المطلية بالجير المتكلس الذى تساقط بعضه تصنع سريالية أراها جميلة ... تبتسم لأشيائه الجميلة المفرحة تهمس: ابتسامتك الأخيرة تملأ فضاء روحى.. دفء كفك ساعة الوداع أشعر به الآن فى يدى.. إسرابك فى زحام شارع الحسين...

لم تستطع أن تتعايش مع رجل آخر غيره.. كانت تهمس باسمه فى أحلامها فيغضب زوجها وفى الصباح يشتمها ويضربها.. لايهم... يحاول أن يقهر توغله فى داخلها... وهى تحاول أن تؤكد له أنها نسيته تماماً وتفعل كل ما يحب هذا الآخر... تبرهن له طوال الوقت على إخلاصها وفى الليل تهمس باسم حبيبها... تسقط دمعة على كفيها المتكورتين.. تنتبه إلى الفتى الذى أطالت النظر إلى عينيه العسليتين حتى ارتبك واقترب منها بفاتورة الحساب أعادت النظر فى عينيه فذاب خجلا... تركت له النقود وانصرفت.. تكور كفيها فى جيوب المعطف وتتجه إلى المقهى...

دخلت من الباب الجانبى تذوب حنيناً وشوقا إليه... إلى كل الأشياء... الشرفة الخشبية.. تكعيبة العنب... الشجيرات الصغيرة المنبتقة من حائط المقهى.. المقاعد الخيزران... كوب الشاى بالنعاع من يد عمى حسين... دخلت... كانوا متحلقين حول مائدته والرجل الجالس أمامه منهمك تمامًا فى تحريك قطع الشطرنج.. تتلمس أصابعه بحذر، القطعة البيضاء ينقلها ويختلس النظر إلى وجه اللاعب أمامه، يقول فى هدوء وثقة (كش ملك) يضج الجالسون بالضحك ويقسم اللاعب أن هذا الدور كان له منذ البداية.. لم يلتفت إلى وجودها.. لم يشم عطرها المميز.. لم ترقص روحه حين تدب بقدميها على الأرضية الخشب... جلست فى ركن قصى، استمعت إليه وإليهم قادرهو- مازال - على الجدل والمناقشة تسحبت دون أن يلحظها ودخلت الشرفة المعتمة إلا من بعض النجيمات التى تبص عليها وتلحظ انسحاق روحها، سمعت صوت أقدامهم... تتحسس كفها الشجيرات الصغيرة المنبثقة من الجدار.. وتراه بينهم خيالا يضع كفيه فى جيوب المعطف الجلدى ■

حتى لا أكون ثلجا

صفاء عبد المنعم

سأقفز من على المكتب إلى المطبخ، أعد وجبة ساخنة. سأقرأ عن النساء فى الأرجنتين، عن الحجاب فى تركيا، وعن نساء إيطاليا فى المظاهرات.

سأقرأ كل ما تقع عليه يدى عن المرأة والحب، والدين والسلطة، عن كيفية الخروج من الحظائر المغلقة، عن استضافة أصدقائى بحرية زائدة، والتحدث فى موضوعات شتى، عن السياسة والعنف، والعمل فى مصانع كلها حريم، أو رجال، عن سوء التغذية والحمل والإجهاض، عن الموضة، عن البنات المحجبات داخل مدرجات الجامعة، عن شباب الخريجين، عن حق المواطنة. كل ذلك سوف أفتح تاريخه، وكى لا أكون ثلجًا سأردد أغنية مرسيدس سوسا من الأرجنتين:

«كل مرة يمحون فيها شخصى

كنت أختفى من الوجود

وحيدة ومن عينى تسيل الدموع

كنت أمشى وراء تابوتى

كنت أربط عقدة فى منديلى

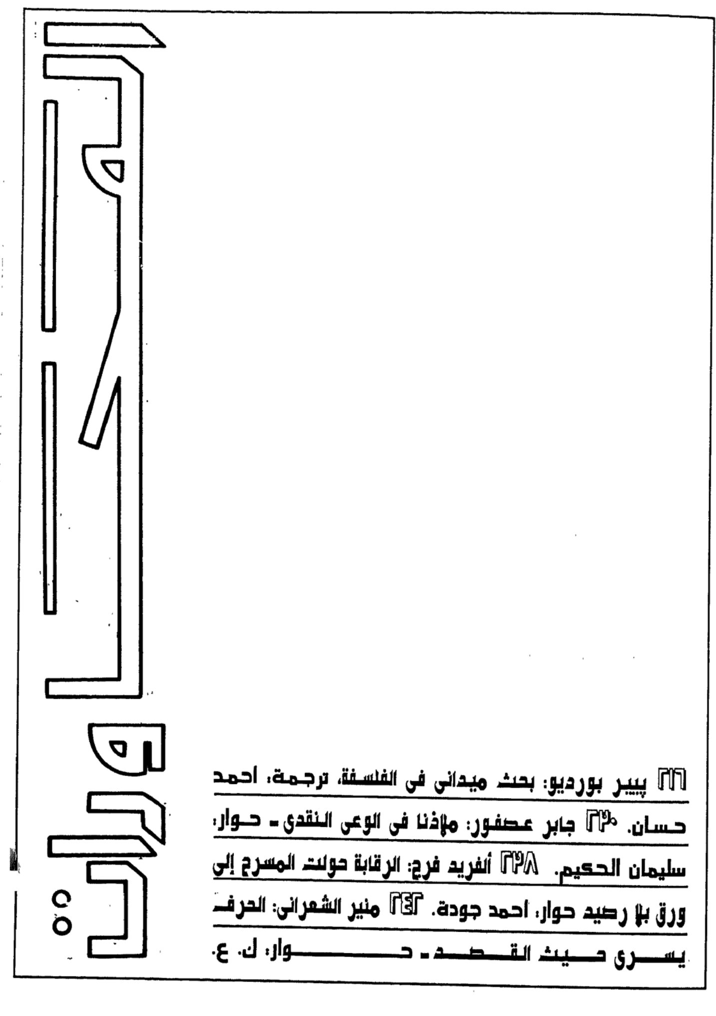
ولكننى كنت أنسى

أن هذه لم تكن موتتى الأولى

فأبدأ الغناء من جديد..»

كيف جرؤ التاريخ على اختزال كل هـ الآهات. طعم الشاى الساخن يثير أحقاد نحو الحياة، طالما لن يذكر فيها أننى كذ يوماً أحاول أن كون شخصاً مستقلا. ■





بيير بورديو Pierre Bourdieu، أستاذ السوسيولوجيا بالكوليج دو فرانس والأستاذ بالمدرسة العليا للدراسات فى العلوم الاجتماعية، إضافة إلى عمله رئيسا لمركز السوسيولوجيا الأوروبى له أكثر من ثلاثين كتابا فى علم الاجتماع منها «الجزائريون» ١٩٥٨، «مخطط لنظرية فى الممارسة» ١٩٧٢، «الوارثون» ١٩٦٤، «التمييز» ١٩٧٩، «الإنسان الأكاديمى» ١٩٨٤، «نبالة الدولة» ١٩٨٩.

هذا الحوار أجراه فى باريس ١٩٨٥ كل من أ. هونيث A. Honneth، وهـ. كوسيبا H. Kocyba، وب. سكفيبس B. Scwibs، ونشر بالألمانية تحت عنوان: «Der Kampf um die symbolische ordnung»، وذلك فى مجلة: «Asthelik und kommunikation»، العددين ٦١ - ٦٢ (١٩٨٦).

ق - كيف كان الوضع الثقافى حين كنت طالباً - ماركسياً، ظاهراتياً، وما إلى ذلك؟

● حين كنتُ طالباً فى الخمسينيات، كانت الظاهراتية، فى تنويعتها الوجودية، فى ذروتها، وقد قرأت الوجود والعدم(١) فى وقت مبكر جداً، ثم ميرلو - بونتى Merleau - Po nty وهوسرل Husserl؛ لم تكن الماركسية توجد حقاً بوصفها موقفاً ثقافياً، حتى لو كان أناس من قبيل تران - دوك - تاو Tran - Duc Thao قد استطاعوا رسم بعض ملامحها عن طريق إثارة السؤال حول علاقتها بالظاهراتية، ورغم ذلك، فقد قرأت ماركس فى ذلك الوقت لأسباب أكاديمية؛ وكنت مهتماً بوجه خاص بماركس الشاب، وبهرتنى «الأطروحات حول فويرباخ»، لكن تلك الفترة كانت فترة صعود الستالينية، وعديد من زملائى الطلاب الذين أصبحوا هذه الأيام معادين للشيوعية بعنف كانوا حينذاك فى الحزب الشيوعى. كان الضغط الذى تمارسه الستالينية مثيراً للسخط بحيث إننا، حوالى عام ١٩٥١، أنشأنا فى المدرسة العليا Ecole normale (مع بيانكو Bianco، وكومت Comte، وماران Marin، وديريدا Derrida، وبارينت Pariente وآخرين) لجنة للدفاع عن الحرية، وشى بها لوروا لادورى Leroy Ladurie فى الخلية الشيوعية فى المدرسة...

لم تكن الفلسفة كما تُدرّس فى الجامعة شيئاً مُلهماً. رغم وجود بعض الناس الأكفاء جداً، مثل هنرى جوهييه Henri Gouhier، الذى كتبت تحت إشرافه أطروحة (ترجمة وتعليق حول عمل ليبنيتز Leibniz بعنوان (Animadversiones، وجاستون باشلار Gaston Bachelard، وجورج كانجيليم George Canguilhem. وخارج السوربون، وخصوصاً فى مدرسة الدراسات العليا والكوليج دى فرانس، كان هناك إريك فيل Eric Weil، وألكسندر كويريه Alexandre Koyré، ومارتيال جيروه Martial Guéroult، الذين تابعت دروسهم حينما انتقلت إلى المدرسة العليا. كان كل هؤلاء الناس خارج المنهج الدراسى المعتاد، لكن بفضلهم إلى حد كبير وبفضل مايمثلونه - تقاليد لتاريخ العلوم وللفلسفة الصارمة (وكذلك بفضل قراءتى لهوسرل Husserl، الذى كانت ترجماته لاتزال قليلة فى تلك الأيام) - حاولت، مع أولئك الذين كانوا، مثلى، متعبين بعض الشىء من الوجودية، المضى إلى مدى أبعد من مجرد قراءة المؤلفين الكلاسيكيين وإعطاء بعض المعنى للفلسفة. درست الرياضيات وتاريخ العلوم. كان أناس من أمثال جورج كانجيليم، وكذلك جول فويمان Jules Vuillemin، بالنسبة لى، وبالنسبة لقليلين آخرين، بمثابة «أنبياء نموذجيين» حقيقيين بالمعنى الفيبرى(٢). فى الفترة الظاهراتية - الوجودية، حين لم يكونوا معروفين جيداً، بدا أنهم يشيرون إلى إمكانية درب جديد؛ طريقة جديدة لتحقيق دور الفيلسوف، مختلفة تماماً عن مجرد إبداء ملاحظات غامضة حول المشكلات الكبرى. وكان هناك أيضاً مجلة النقد Critique، التى كانت حينئذ فى منتصف أفضل سنواتها «وكان يكتب لها ألكسندر كويريه، وإريك فيل، وغيرهما؛ ففيها، كان بإمكانك العثور على معلومات متنوعة ودقيقة كذلك عن العمل الذى يتم إنجازه فى فرنسا، وخصوصاً فى الخارج. وكنت، لأسباب سوسيولوجية دون شك، أقل انجذاباً من أناس آخرين (فوكوه Foucault، مثلاً) إلى جانب باتاى - بلانشو Bataille - Blanchot من النقد Critique. كانت الرغبة فى قطيعة كاملة، وليس فى «تجاوز» ما موجهة، فى حالتى ضد السلطة المؤسسية، وخصوصاً ضد مؤسسة الجامعة وكل العنف، والدجل، والحماقة المقدسة التى تخفيها - وخلف تلك المؤسسة، ضد النظام الاجتماعى. وربما كان ذلك لأننى لم تكن لدى



بيير بورديو

بحث ميدانى فى الفلسفة

أى حسابات لأصفيها مع العائلة البورجوازية، مثلما فى حالة أشخاص آخرين، ولذا كنت أقل ميلا إلى أشكال القطيعة الرمزية التى جرى تناولها فى الوارثين Les héritiérs. لكننى أعتقد أن الانشغال برفض التعاون nicht mitmachen، كما يعبّر أدورنو - أى رفض التسوية مع المؤسسات، ابتداء بالمؤسسات الثقافية - لم يفارقنى أبداً.

كثير من الميول الثقافية التى أشارك فيها الجيل «البنيوى» (خصوصاً ألتوسير Althusser وفوكوه) - الذى لا أعتبر نفسى جزءاً منه، أولاً، لأننى يفصلنى عنهم جيل أكاديمى (فقد حضرت محاضراتهم) وكذلك لأننى رفضت ما بدا لى بدعة - يمكن توضيحها بالحاجة إلى الرد ضد ما مثلته الوجودية بالنسبة لهم: «النزعة الإنسانية» المترهلة التى كانت فى الهواء، والاحتكام الراضى عن نفسه إلى «الخبرة المعاشة»، وذلك النوع من النزعة الأخلاقية السياسية التى مازالت اليوم حيّة فى مجلة إسبرى(٤) Esprit.

- ألم تكن أبداً مهتماً بالوجودية؟

● قرأت هايدجر Heidegger، قرأته كثيراً وبنوع من الانبهار، خصوصاً التحليلات فى الوجود والزمان Sein und Zeit عن الزمان العام، والتاريخ، وما إلى ذلك، والتى، مع تحليلات هوسرل فى «أفكار ٢»،(٥) Ideen II قدمت لى عوناً كبيراً - مثلما الحال فيما بعد مع شوتس Schütz - فى جهودى لتحليل الخبرة المعتادة لما هو اجتماعى - لكننى لم أدخل أبداً حقاً فى المزاج الوجودى، وكان ميرلو - بونتى Merleau - Ponty شيئاً مختلفاً، على الأقل فى نظرى. فقد كان مهتماً بالعلوم الإنسانية والبيولوجيا، وكان يعطى المرء فكرة عما يمكن أن يكون عليه التفكير فى هموم الحاضر المباشرة حين لا يسقط هذا التفكير فى التبسيطات المفرطة المتعصبة للنقاش السياسى - فى كتاباته مثلا حول التاريخ، وحول الحزب الشيوعى، وحول محاكمات موسكو. لقد بدا أنه يمثل طريقاً ممكناً للخروج من الثرثرة الفلسفية الموجودة فى المؤسسات الأكاديمية...

- لكن فى ذلك الوقت، ألم يكن يسيطر على الفلسفة سوسيولوجى؟(٦)

● لا - كان ذلك مجرد تأثير السلطة المؤسسية. وكان احتقارنا للسوسيولوجيا يزداد شدّة نتيجة حقيقة أنّ سوسيولوجياً يمكن أن يكون رئيس هيئة الممتحنين لامتحان «الإجازة» agrégation التنافسى فى الفلسفة ويجبرنا على حضور محاضراته - التى كنا نعتبرها حقيرة - عن أفلاطون أو روسو Rousseau. وقد دام هذا الاحتقار للعلوم الاجتماعية بين طلبة الفلسفة فى المدرسة العليا - الذين كانوا يمثلون «النخبة»، ومن ثم النموذج السائد - حتى الستينيات على الأقل. فى ذلك الوقت، كانت السوسيولوجيا الوحيدة متواضعة وإمبيريقية، دون أن يكون وراءها أىُّ إلهام نظرى أو إمبيريقى حقاً، ودعمت هذا الاعتقاد لدى فلاسفة المدرسة العليا حقيقة أن سوسيولوجيّى العشرينيات والثلاثينيات، جان ستوتسيل Jean Stoetzel أو حتى جورج فريدمان Georges Friedmann، الذى كتب كتاباً بائساً عن ليبنيتز وسبينوزا Spinoza، قد صدموهم بكونهم نتاجات لمهمة سلبية، وكان هذا أشد وضوحاً بالنسبة للسوسيولوجيين الأوائل لسنوات ما بعد الحرب الذين، باستثناءات قليلة، لم يتّبعوا الطريق الملكى - المدرسة العليا والإجازة - والذين كان عليهم، فى رأى البعض، أن يلجئوا إلى السوسيولوجيا بسبب إخفاقهم فى الفلسفة.

- لكن كيف جرى التحول الذى حدث فى الستينيات؟

● كانت البنيوية بالغة الأهمية، فللمرة الأولى، فرض علم، اجتماعى نفسه كمذهب محترم، وسائد حقاً، وليفى - ستراوس Lévi Strauss، الذى عمّد علمه باسم الأنثروبولوجيا بدلا من الإثنولوجيا، وبذلك جمع بين المعنى الأنجلو - سكسونى والمعنى الفلسفى الألمانى القديم - تقريباً فى الوقت نفسه الذى كان فيه فوكوه يترجم أنثروبولوجيا كانط(٧) - أضفى النبالة على العلم الإنسانى الذى تأسس على هذا النحو، بالسير على نهج سوسير Saussure وعلم اللغويات، وحوّله إلى علم ملكى، كان حتى على الفلاسفة أن يولوه اهتمامهم. كان ذلك حين كان محسوساً كامل عنفوان ما أسميه «تأثير الأولوجيا» ology effect - إشارة إلى كل تلك الأسماء التى تستخدم هذه اللاحقة، الأركيولوجيا، والجراما تولوجيا، والسيميولوجيا، إلى آخره؛ كان تعبيراً واضحاً عن الجهد الذى كان يبذله الفلاسفة لتحطيم الحدود بين العلم والفلسفة. ولم ترقنى أبداً هذه التغييرات الفاترة لبطاقة التصنيف والتى تمكن المرء من الاعتماد على مكاسب العلموية والمكاسب المرتبطة بمكانة الفيلسوف، وأعتقد أن ما كان ضرورياً فى ذلك الوقت هو التساؤل حول مكانة الفيلسوف وكلّ منزلته من أجل القيام بتحول حقيقى إلى العلم. وإذا تحدثت عن نفسى، فرغم أننى حاولت فى عملى إعمال طريقة التفكير

البنيوية أو العلائقية فى السوسيولوجيا، فقد قاومت بكل قوتى الأشكال التى لاتعدو كونها أشكالا رائجة من البنيوية. كذلك كنت أقل ميلا إلى إظهار أى تساهل إزاء النقل الميكانيكى لسوسير أو ياكوبسون Jakobson إلى الأنثروبولوجيا أو السيميولوجيا والذى كان ممارسة شائعة فى الستينيات، حيث إن عملى الفلسفى قد جعلنى أقرأ سوسير قراءة فاحصة فى وقت مبكر جداً: ففى عام ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ حاضرت عن دوركهايم وسوسير، محاولا تحديد حدود محاولات إنتاج «نظريات خالصة».

ـ لكنك قد أصبحت إثنولوجياً بادئ ذى بدء؟

● لقد شرعت فى البحث فى «فينومنولوجيا الحياة العاطفية»، أو بالأدق فى البنيات الزمنية للخبرة العاطفية. ولكى أوفق بين حاجتى إلى الصرامة وبين البحث الفلسفى، أردت أن أدرس البيولوجيا وما إلى ذلك. كنت أفكر فى نفسى كفيلسوف واستغرق منى زمناً طويلا جداً أن أعترف لنفسى بأننى قد صرت إثنولوجياً، وربما أعاننى على ذلك بدرجة كبيرة المنزلة التى منحها ليفى ـ شتراوس لذلك العلم.... توليت كلا من البحث الذى يمكن تسميته إثنولوجياً ـ فى القرابة، والطقس، والاقتصاد ما قبل ـ الرأسمالى ـ والبحث الذى يمكن وصفه بأنه سوسيولوجى خصوصاً عمليات المسح الإحصائى التى قمت بها مع أصدقائى فى(٨) INSEE ، داربل Dar-bel، وريفيت Rivet، وسيبل Seibel، الذين تعلمت منهم الكثير.. فمثلا، أردت أن أحدّد المبدأ (الذى لم يتم تحديده أبداً بوضوح فى التقاليد النظرية) الكامن وراء الاختلاف بين البروليتاريا وشبه ـ البروليتاريا؛ وعن طريق تحليل الشروط الاقتصادية والاجتماعية لظهور الحسابات الاقتصادية، فى مجال الاقتصاد لكن كذلك فى مجال الخصوبة وما إليها، حاولت أن أبيّن أن المبدأ الكامن وراء هذا الاختلاف يمكن تتبُّعه إلى ميدان الشروط الاقتصادية التى تتيح ظهور أنماط من التنبؤ العقلى، الذى تمثل الطموحات الثورية بعداً واحداً منه.

ـ لكن هذا المشروع النظرى كان لاينفصم عن المنهجية...

● نعم. أعدتُ، بالطبع، قراءة كلِّ أعمال ماركس ـ وآخرين عديدين ـ حول الموضوع (وربما كانت تلك هى الفترة التى قرأت فيها

پيير بورديو



ماركس أكثر من غيره، وحتى مسح لينين لروسيا). كذلك كنت أعمل على المقولة الماركسية للاستقلال الذاتى النسبى فى علاقتها بالبحث الذى كنت أبدأ فى القيام به فى الفن (وثمة كتاب صغير بعنوان، برودون، ماركس، بيكاسو(٩)، كتبه بالفرنسية بين الحربين مهاجر ألمانى يدعى ماكس رافاييل، كان عظيم الفائدة بالنسبة لى). كل هذا كان قبل العودة المظفّرة للماركسية البنيوية، لكننى فى المقام الأول أردت الإفلات من التأمل ـ وفى ذلك الوقت، كانت أعمال فرانز فانون Frantz Fanon خصوصاً معذّبو الأرض(١٠)، هى آخر موضة، وقد صدمتنى لكونها زائفة وخطرة.

ـ فى ذلك الوقت كنت منخرطاً فى البحث الأنثروبولوجى.

● نعم، وكان الاثنان مرتبطين ارتباطاً وثيقاً؛ ذلك أننى أردت أن أفهم أيضاً، من خلال تحليلاتى للوعى الزمنى، شروط اكتساب الهابيتوس habitus الاقتصادى «الرأسمالى» بين الناس الذين تربّوا فى عالم قبل ـ رأسمالى. وهنا أيضاً، أردت أن أفعل ذلك عن طريق الملاحظة والقياس، وليس عن طريق تفكير من الدرجة الثانية قائم على أساس مواد من الدرجة الثانية. كذلك أردت حلّ مشكلات أنثروبولوجية خالصة، خصوصاً تلك التى أثارتها المقاربة البنيوية أمام عملى. وقد قصصت، فى مقدمتى لكتابى منطق الممارسة(١١)، كيف أذهلنى أن أكتشف، باستخدام الإحصاءات ـ وهو شيء نادراً ما كان يتم فى الإثنولوجيا ـ أن نمط الزواج الذى يعّد نمطياً فى المجتمعات العربية ـ البربرية، أعنى الزواج من ابنة العم أو الخال المناظرة للمرء، لم يكن يتعدى من ٣ إلى ٤ بالمائة من الحالات، ومن ٥ إلى ٦ بالمائة فى عائلات المرابطين، الأكثر صرامة وأرثوذكسية. وأجبرنى هذا على التفكير فى مقولة القرابة، والقاعدة، وقواعد القرابة، مما أوصلنى إلى نقائض التقاليد البنيوية. وحدث معى الشيء نفسه بالنسبة للطقس: فرغم كون نسق التعارضات المؤسِّسة للمنطق الطقسى متماسكاً، ومنطقياً حتى نقطة معينة، فقد اتضح أنه غير قادر على استيعاب كل البيانات التى يتم جمعها. لكن وقتا طويلا جدا انقضى قبل أن أبتعد حقاً عن بعض الافتراضات المسبقة الأساسية للبنيوية (التى استخدمتها فى نفس الوقت فى السوسيولوجيا حين تصورت العالم الاجتماعى على أنه فضاء من العلاقات الموضوعية التى تتسامى فوق الفاعلين ولا تقبل الاختزال إلى التعاملات بين الأفراد). كان علىّ أولا أن أكتشف، بالعودة إلى ملاحظة ميدان أكثر ألفة هو مجتمع بيارن Béarn، الذى انحدرت منه، من جهة، ومن جهة ثانية العالم الأكاديمى، والافتراضات المسبقة الموضوعية الطابع ـ من قبيل الامتياز الذى يتمتع به المراقب بالنسبة للشخص المحلّى، المحكوم عليه بأن يظل جاهلا بوضعه ـ التى هى جزء لايتجزأ من المقاربة البنيوية. ثم كان من الضرورى بالنسبة لى، فيما أعتقد، أن أترك الإثنولوجيا باعتبارها عالماً اجتماعياً، بأن أصبح سوسيولوجياً، بحيث يصبح ممكناً طرح أسئلة معينة لم يكن يمكن التفكير فيها. ولست أروى قصة حياتى هنا: فأنا أحاول الإسهام فى سوسيولوجيا العلم. إن الانتماء إلى مجموعة مهنية يطلق عقال تأثير الرقابة الذى يتجاوز بكثير القيود المؤسسية أو الشخصية: فثمة أسئلة لاتسألها، ولايمكنك أن تسألها، لأنها تتعلق بالمعتقدات الأساسية الكامنة فى جذر العلم، وفى جذر الطريقة التى تعمل بها الأشياء فى الميدان العلمى، وهذا مايقوله فتجنشتين Witt-genstein حين يشير إلى أن الشك الجذرى يتماهى بعمق مع الموقف الفلسفى بحيث إن

فيلسوفاً جيد التدريب لا يمكنه حتى أن يحلم بإلقاء ظلال الشك على شكه.

- كثيراً ماتستشهد بفتجنشتين - لماذا؟

● ربما كان **فتجنشتين** هو الفيلسوف الذى أعاننى أقصى عون فى اللحظات الصعبة. إنه نوع من المخلص فى أوقات الكرب الذهنى الشديد - مثلما حين يكون عليك أن تطرح للتساؤل أشياء بديهية مثل «اتباع قاعدة»، أو حين يكون عليك أن تصف أشياء بسيطة (وللسبب نفسه، لايمكن النطق بها عملياً) مثل وضع الممارسة فى ممارسة.

- ماذا كان المبدأ الكامن وراء شكك فى البنيوية؟

● أردت، إذا شئت، أن أعيد إدخال فاعلين agents كان **ليفى - شتراوس** والبنيويون، ومن بينهم **ألتوسير** Allthusser يميلون إلى إلغائهم، جاعلين منهم مجرد ظواهر مصاحبة epiphenomena للبنية. وأنا أعنى فاعلين وليس مجرد ذوات، فالفعل ليس مجرد تنفيذ قاعدة، أو إطاعة قاعدة. فالفاعلون الاجتماعيون، فى المجتمعات العتيقة مثلما فى مجتمعنا، ليسوا آلات ذاتية الحركة معايرة مثل الساعات، طبقاً لقوانين لاتفهمها، فهم فى أشد الألعاب تعقيداً، التبادل الزواجي مثلاً، أو الممارسات الطقسية، يعملون المبادئ التى جرى تمثلها داخلياً لها بيتوس توليدى: وهذا النسق من الاستعدادات dis-positions يمكن تخيله بالتناظر مع النحو التوليدى لدى **تشومسكى** Chomsky - مع الاختلاف التالى: إننى أتحدث عن استعدادات تكتسب خلال الخبرة، ومن ثم فهى متغيرة من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان. هذا «الحس باللعبة»، كما نسميه، هو ما يتيح القيام بعدد لامحدود من «النقلات» moves، المكيفة لتناسب العدد اللامحدود من المواقف المحتملة التى لايمكن أن تتنبأ بها أى قاعدة، مهما بلغ تعقيدها.. وهكذا استبدلت بقواعد القرابة استراتيجيات الزواج وحيث اعتاد الجميع الحديث عن «القواعد»، عن «النموذج»، أو «البنية»، دون تمييز تقريباً، وأن يضعوا أنفسهم فى الموضع الموضوعى النزعة؛ موضع الإله الأب الذى يراقب المؤدين الاجتماعيين كالدمى التى تتحكم فيها خيوط البنية، يتحدث الجميع الآن عن إستراتيجيات الزواج (مما يعنى أنهم يضعون أنفسهم فى مكان الفاعلين agents، دون حتى أن يحولوهم إلى حاسبين عقلانيين). ومن الواضح أن هذه الكلمة؛ كلمة الإستراتيجيات، يجب تجريدها من تداعياتها الغائية الساذجة: فأنماط السلوك يمكن توجيهها صوب غايات معينة دون أن تكون موجهة عن وعى إلى هذه الغايات، أو مشروطة بها. وقد تم، إذا جاز لى القول، اختراع مقولة الهابيتوس hab-itus لكى تعالج هذا التناقض. وبالمثل، فحقيقة أن الممارسات الطقسية هى نتاج «حس عملى»، وليست نوعاً من الحساب اللاواعى أو إطاعة قاعدة، تفسر كون الطقوس متماسكة، لكن تماسكها هو التماسك الجزئى الذى لا يكون تماسكاً كلياً أبداً والذى نربط بينه وبين القوالب العقلية Con-structions العملية.

- ألم يهدد هذا الانفصال عن النموذج البنيوى بإعادتك من جديد إلى النموذج «الفردى النزعة» للحساب العقلانى؟

● بالنظر إلى الوراء - ورغم أن الأشياء فى الحقيقة لا تحدث أبداً على هذا النحو فى سياق البحث الفعلى - فإن استخدام مقولة **الهابيتوس** habitus، التى هى مفهوم **أرسطى وتوماوى** قديم أعدت أنا التفكير فيه بشكل شامل، يمكن فهمه على أنه طريقة للهروب من الاختيار بين بنيوية دون ذات وبين فلسفة الذات. وهنا أيضاً، نجد أن ظاهراتيين معينين، بينهم **هوسرل** نفسه الذى يولى مقولة **الهابيتوس** دوراً فى تحليل الخبرة قبل - الإسنادية antepredicative، أو **ميرلو - بونتى**، وكذلك **هايدجر**، قد فتحوا الطريق لتحليل لا - ذهنى ولا - ميكانيكى للعلاقات بين الفاعل agent وبين العالم. ولسوء الحظ، فإن الناس يطبقون على تحليلاتى - وهذا هو المصدر الأساسى لسوء الفهم - الخيارات نفسها التى تستهدف مقولة الهابيتوس استبعادها؛ خيارات الوعى واللاوعى، بالعلل المحددة أو العلل النهائية، وهكذا يرى **ليفى - ستراوس** فى نظرية استراتيجيات الزواج شكلاً من النزعة التلقائية وعودة إلى فلسفة الذات. وعلى النقيض، سيرى آخرون فيها الشكل الحدى لما يرفضونه فى طريقة التفكير السوسيولوجية: أى الحتمية وإلغاء الذات. لكن ربما كان **جون إلستر** John El-ster هو من يطالعنا بأشد أمثلة عدم الفهم غرابة. فبدلاً من أن يزعم، كما يفعل الجميع، أننى أدافع عن أحد قطبى الاختيار حتى يمكنه التأكيد على أهمية القطب الآخر، فإنه يتهمنى بنوع من المراوحة بين هذا وذاك وبذلك يستطيع اتهامى بالتناقض، أو بطريقة أكثر تعقيداً، بمراكمة تفسيرات يستبعد بعضها بعضاً. ومايزيد موقفه غرابة أنه، ربما نتيجة للوضع الجدالى، اضطر إلى أن يضع فى اعتباره ماتكمن فى أساس تمثيله للفعل، أى الطريقة التى يتم بها تكييف الاستعدادات وفقاً لوضع المرء، وتكييف التوقعات طبقاً للفرص: أى معامل العنب الحصرم. ولما كان الهابيتوس، الضرورة وقد تحولت إلى فضيلة، هو نتاج التمثل الداخلى للضرورة الموضوعية، فإنه ينتج إستراتيجيات، حتى إذا لم تنتج عن الاستهداف الواعى لغايات مصاغة على نحو صريح على أساس معرفة كافية بالشروط الموضوعية، ولا عن التحديد الميكانيكى الذى تمارسه العلل، يتضح أنها متلائمة موضوعياً مع الموقف، فالفعل الذى يسترشد «بحس اللعبة»، له كل مظاهر الفعل العقلانى الذى يمكن أن يستنبطه مراقب نزيه، مزود بكل المعلومات الضرورية وقادر على امتلاكها عقلياً، لكنه ليس قائماً على أساس العقل. ويكفى أن تفكر فى القرار الغريزى الذى يتخذه لاعب التنس حين يجرى نحو الشبكة، لكى تدرك أنه لايشترك فى شىء مع البناء العقلى الذى يستخلصه المدرب، بعد التحليل، لكى يفسره ويستنبط منه دروساً قابلة للتوصيل، فشروط الحساب العقلانى لا تكون متاحة أبداً عملياً فى الممارسة: فالوقت محدود، والمعلومات قاصرة، إلى آخره. ورغم ذلك فإن الفاعلين agents يقومون فعلاً «بالشىء الوحيد الممكن»، أكثر بكثير مما لو كانوا يتصرفون اعتباطياً، ويرجع هذا إلى أنهم، بإطاعتهم لحدس «منطق الممارسة»، الذى هو نتاج التعرض الدائم لشروط مماثلة لتلك التى يجدون أنفسهم فيها، يستبقون الضرورة الملازمة لأشياء العالم. وسوف يتوجب على المرء أن يفحص من جديد من منظور هذا المنطق تحليل التميز، وهو أحد أنماط السلوك المتناقضة التى تبهر إلستر Elster لأنها تمثل تحدياً للتمييز بين الوعى واللا- وعى. ولأكتفى الآن بالقول - رغم أن الأمر أشد تعقيداً بكثير - بأن الفاعلين agents المسيطرين يبدون متميزين فقط لأنهم بمولدهم إذا جاز القول فى منزلة متميزة إيجابياً، يكون الهابيتوس الخاص بهم، أى طبيعتهم المتشكلة اجتماعياً، متكيفاً على نحو مباشر مع المتطلبات المحايثة للعب، ومن ثم يمكنهم إبراز اختلافهم دون حاجة إلى أن يقصدوا ذلك، أى، باللاوعى - الذاتى الذى هو سمة ما يطلق عليه نعت التميز «الطبيعى»: فليس عليهم سوى أن يكونوا هم أنفسهم لكى يكونوا ما يجب أن يكونوه، أى متميزين طبيعياً عن أولئك الذين يضطرون إلى الكفاح من

أجل التميز. وبعيداً عن التماهي مع سلوك متميز، كما يعتقد ڤيبلين Veblen (وإلستر يساوي خطأ بيني وبينه)، فإن الكفاح من أجل التميز هو نقيض التميز: أولاً لأنه يتضمن الاعتراف بالنقص ومجاهرة بطموح تحقق ـ ذاتي، وثانياً، لأن الوعي والانعكاسية، كما يمكن أن نرى بوضوح في حالة البورجوازي الصغير، هما علة وعرض الإخفاق في التكيف المباشر مع الموقف، الذي يعرف cirtuoso الضليع. يبدي الهابيتوس مع العالم الاجتماعي الذي أنتجه تواطؤاً أنطولوجياً حقيقياً، إنه يمثل مصدر الإدراك دون وعي، قصدية دون قصد، وتملكاً عملياً لانتظامات العالم التي تتيح للمرء توقع المستقبل دون حاجة حتى إلى طرحه بما هو كذلك. هذا نجد أسس الاختلاف الذي أقامه هوسرل في أفكار Ideenti، بين النزوع Protension بوصفه التصويب العملي إلى مستقبل منقوش في الحاضر، ومن ثم مدرك على أنه قائم فعلا ومتمتع بالصيغة اليقينية doxic modality للحاضر، وبين المشروع Project بوصفه طرح مستقبلية قائمة من حيث هي كذلك، أي قابلة للحدوث أو عدم الحدوث؛ ولأن سارتر Sartre لم يفهم هذا الاختلاف، وخصوصاً نظرية الفاعل agent (في مقابل «الذات») التي تؤسسه، في نظريته عن الفعل، وقبل كل شيء في نظريته عن المشاعر، فقد اصطدم بصعوبات مطابقة تماماً التي حاول إلستر، الذي تعد الأنثروبولوجيا لديه شديدة الشبه بها لدى سارتر، حاول حلها عن طريق نوع من الضميرية casuistry الفلسفية الجديدة: كيف يمكنني أن أحرر نفسي بحرية من الحرية، أن أمنح العالم بحرية سلطة أن يحددني، مثلما في حالة الخوف، وما إلى ذلك؟ لكنني قد بحثت هذا كله بإسهاب بالغ في كتاب منطق الممارسة.

ـ لماذا اخترت مقولة الهابيتوس هذه؟

● لقد استُخدمت مقولة الهابيتوس عدداً لا يحصى من المرات في الماضي، من قبل مؤلفين مختلفين اختلاف هيجل، وهوسرل، وڤيبر، ودوركهايم وموس Mauss، الذين استخدموها جميعاً بطريقة منهجية بدرجة أو بأخرى. لكن بدا لي أن من استخدموا المقولة، في كل تلك الحالات، قد فعلوا ذلك وفي ذهنهم القصد النظري نفسه أو على الأقل كانوا يشيرون إلى الخط نفسه من البحث ـ سواء، مثلما عند هيجل (الذي يستخدم أيضاً، بالوظيفة نفسها مقولات من قبيل التعود hexis، والروح العام ethos، وما إلى ذلك)، كانت هناك محاولة للقطيعة مع الثنائية الكانطية وإعادة تقديم الاستعدادات الدائمة المؤسسة للأخلاق المتحققة (Sittlichkeit)، في مقابل أخلاق الواجب؛ أو كانت مقولة الهابيتوس، مثلما عند هوسرل، هي ومختلف المفاهيم المرتبطة بها، مثل Habitualität، تظهر محاولة للإفلات من فلسفة الوعي؛ أو كانت هناك، مثلما عند موس، محاولة لتعليل الأداء النسقي للجسم الاجتماعي. وعن طريق تطوير مقولة الهابيتوس، بالإحالة إلى پانوفسكي Panofsky، الذي طور هو نفسه، في العمارة القوطية والنزعة المدرسية[١٢]، مفهوماً موجوداً من قبل لتفسير تأثير الفكر المدرسي النزعة، أردت استنقاذ پانوفسكي من التقليد الكانطي ـ الجديد الذي كان مازال سجيناً فيه (وهذا أوضح في كتابه المعنى في الفنون البصرية[١٣])، لكي أستغل استغلالا طيباً الاستخدام العرضي تماماً، والفريد على أية حال، الذي استخدم به هذه المقولة (وقد رأى لوسيان جولدمان Lucien Goldmann ذلك بوضوح: فقد انتقدني بحدة لأنني أسترد للمادية مفكراً رفض دوماً، في رأيه، أن يمضي في هذا الاتجاه لأسباب تتعلق «بالحيطة السياسية» ـ هكذا نظر إلى الأمر...). وقبل كل شيء، أردت القيام برد فعل ضد الميول الميكانيكية لسوسير (الذي، كما أوضحت في منطق الممارسة، يدرك الممارسة على أنها مجرد تنفيذ) والبنيوية. وفي هذا الصدد، كنت شديد القرب من تشومسكي Chomsky، الذي وجدت لديه الاهتمام نفسه بمنح الممارسة قصداً فعالا، ابتكارياً (وقد بدا لمدافعين معينين عن نزعة تكامل الشخصية Personalism على أنه متراس، للحرية ضد الحتمية البنيوية): أردت الإصرار على الطاقات التوليدية للاستعدادات، ومفهوم أن هذه الاستعدادات مكتسبة، متشكلة اجتماعياً، ومن السهل أن نرى مبلغ عبثية التصنيف الذي يؤدي بالناس إلى أن يدرجوا تحت البنيوية، التي تدمر الذات، مجموعاً من الأعمال التي ظلت تسترشد بالرغبة في إعادة إدخال ممارسة الفاعل agent؛ إعادة إدخال قدرته على الابتكار والارتجال.

لكنني أردت التأكيد على أن هذه القدرة «الخلاقة»، الفعالة، الابتكارية ليست قدرة ذات متعالية تندرج في التقاليد المثالية، لكنها قدرة فاعل agent نشط، ومخاطراً بأن أجد نفسي في جانب واحد مع أشد أشكال الفكر ابتذالا، أردت الإصرار على «أولوية العقل العملي»، التي تحدث عنها فيشته Fichte، وتوضيح المقولات النوعية لهذا العقل (وقد حاولت القيام بهذه المهمة في منطق الممارسة). وقد استخدمت كثيراً، ليس من أجل التفكير بل كوسيلة لمنحي الشجاعة للتعبير عن أفكاري، أطروحات فويرباخ، Feuerbach الشهيرة: «العيب الرئيسي لكل المادية التي وجدت حتى الآن (بما في ذلك مادية فويرباخ) هو أن الشيء لا يدرك إلا في شكل موضوع للتأمل، وليس كنشاط إنساني، «كممارسة». كان من الضروري أن نسترد من المثالية «الجانب النشط» للمعرفة العملية الذي تخلت لها عنه التقاليد المادية، خصوصاً مع نظرية «الانعكاس». كان بناء مقولة الهابيتوس كنسق من الاستعدادات المكتسبة تعمل على المستوى العملي كمقولات للإدراك والتقييم أو كمبادئ تصنيفية فضلا عن كونها المبادئ المنظمة للفعل، كان يعني تأسيس الفاعل agent الاجتماعي في دوره الحقيقي بوصفه المنفذ العملي لبناء الموضوعات.

ـ كل عملك، وخصوصاً الانتقادات التي توجهها إلى إيديولوجيا الموهبة، أو، في المجال الثقافي، إلى الميل ضد ـ التوليدي العميق للبنيوية، تستمد وحيها من الانشغال بإعادة تقديم تولد الاستعدادات، تاريخ الفرد.

● بهذا المعنى، فإنني لو أحببت ألعاب التصنيفات التي استمتع الناس بلعبها في المجال الثقافي منذ أن أدخل فلاسفة معينون صيغ ونماذج المجال الفني، لقلت إنني أحاول تطوير بنيوية توليدية: إذ إن تحليل البنيات الموضوعية ـ بنيات مختلف المجالات ـ لا ينفصم عن تولّد بنيات عقلية، داخل الأفراد البيولوجيين، تكون إلى حد معين نتاجاً للتمثل الداخلي للبنيات الاجتماعية؛ ولا ينفصم، أيضاً، عن تحليل تولّد هذه البنيات الاجتماعية ذاتها: فالفضاء الاجتماعي، والجماعات التي تحتله، هما نتاج صراعات تاريخية (يشارك فيها الفاعلون طبقاً لوضعهم في الفضاء الاجتماعي وللبنيات العقلية التي يدركون من خلالها هذا الفضاء).

ـ كل هذا يبدو شديد البعد عن الحتمية الجامدة والنزعة السوسيولوجية الدوجمائية التي تنسب إليك أحياناً.

● لا يمكنني التعرف على نفسي في تلك الصورة ولا يسعني أن أجد تفسيراً لها إلا في

مقاومة معينة للتحليل. وعلى أية حال، فإننى أعتقد أنه مما يبعث على السخرية تماماً أن السوسيولوجيين أو المؤرخين، الذين ليسوا دائماً أفضل المؤهلين للدخول فى هذه المناقشات الفلسفية، يقومون الآن بإحياء ذلك السجال الذى انخرط فيه دارسون عجائز من الحقبة الجميلة Belle Époque أرادوا إنقاذ القيم الروحية من تهديد العلم. وحقيقة أنهم لايستطيعون أن يجدوا شيئاً يثيرونه ضد بناء علمى سوى أطروحة ميتافيزيقية هذه الحقيقة تصدمنى لأنها علامة، واضحة على الضعف. لابد من وضع المناقشة على أرض العلم، إذا أردنا تجنّب الوقوع فى مناظرات تصلح لصبية المدارس وللمجلات الثقافية الأسبوعية، تكون فى ليلها كلُّ القطط الفلسفية سوداء. يتمثل سوء حظ السوسيولوجيا فى أنها تكتشف ما هو تعسفى وعارض حيث نوّد أن نرى الضرورة، أو الطبيعة (الموهبة، مثلا، التى كما هو معروف منذ أسطورة Er لأفلاطون، ليس من السهل التوفيق بينها وبين نظرية فى الحرية)؛ وفى أنها تكتشف الضرورة، القيود الاجتماعية، حيث نوّد أن نرى الاختيار والإرادة الحرة. إن الهابيتوس هو ذلك المبدأ غير المختار لاختيارات عديدة الذى يقود ذوى النزعة الإنسانية لدينا إلى اليأس. وسوف يكون من السهل أن نثبت ـ رغم أننى أبالغ فى تقدير التحدى بلا شك ـ أن اختيار فلسفة الاختيار الحر هذه ليس موزّعاً توزيعاً عشوائياً... والشىء الجوهرى بالنسبة للحقائق التاريخية هو أن باستطاعة المرء دائماً أن يثبت أن الأشياء كان يمكن أن تكون على نحو آخر، فى الحقيقة، على نحو آخر فى أماكن أخرى وظروف أخرى، وهذا يعنى أن السوسيولوجيا، بإقرارها للطابع التاريخى، تنزع عن نفسها الطابع الطبيعى، والقدرى، لكنها حينئذ تُتهم بتشجيع تحرر كلبى من الوهم. هكذا فإن مسألة معرفة ما إذا كان مايقدمه السوسيولوجى على أنه تقرير موضوعى وليس فرضية ـ على سبيل المثال، حقيقة أن استهلاك الطعام أو استعمالات الجسد يتغيران اعتماداً على الموقع الذى يحتله المرء فى الفضاء الاجتماعى ـ ما إذا كان حقيقياً أو زائفاً، وتوضيح كيف يمكن للمرء تفسير هذه التغيرات، هى مسألة يتم تجنّبها، فى ميدان يكون أمامها فيه فرصة ما للحل. لكن من نواح أخرى، فإن السوسيولوجى، دافعاً إلى اليأس من يجب أن ننعتهم باسم ذوى النزعة المطلقة، سواء كانوا مستنيرين أم لا، الذين ينتقدون هذه النزعة النسبية النازعة للوهم، يكتشف قيود الشروط والاشتراطات الاجتماعية فى قلب «الذات» نفسه، على هيئة ماسميته الهابيتوس. إنه، باختصار، يدفع صاحب النزعة الإنسانية المطلقة إلى أعماق اليأس بأن يريه الضرورة فى قلب الإمكان، عن طريق كشف نسق الشروط الاجتماعية التى أتاحت إمكان طريقة معينة للوجود أو الفعل؛ طريقة تكون بذلك واجبة دون أن تكون، رغم كل هذا، ضرورية؛ يريه بؤس الإنسان دون إله ودون أى أمل فى الرحمة ـ وهو بؤس لايفعل السوسيولوجى سوى أن يكشفه ويضعه تحت الضوء، ويعتبر مسئولا عنه، مثل كل رسل الأنباء المشئومة، لكنك تستطيع قتل الرسول: فما يقوله يظل صادقاً، وقد أبلغه.

ولما كانت هذه هى الحال، فكيف يغيب عن ملاحظتنا أن السوسيولوجى، بتعبيره عن المحددات الاجتماعية لمختلف أشكال الممارسة، خصوصاً الممارسة الثقافية، يتيح لنا فرصة اكتساب حرية معينة من هذه المحددات؟ إذ إنه من خلال وهم الحرية من المحدّدات الاجتماعية (وهو وهم كما قلت مائة مرة يعد بمثابة التحديد النوعى للمثقفين) تكتسب التحديدات الاجتماعية حرية إعمال كامل سلطتها. ومن الأفضل لمن يدخلون النقاش بعيون مغلقة ويقليل من المتاع الفلسفى من القرن التاسع عشر، أن يفكروا فى ذلك إذا أرادوا ألا يعرضوا أنفسهم لأسهل أشكال التشيؤ فى المستقبل. هكذا، وعلى نحو متناقض، تحررنا السوسيولوجيا بتحريرنا من وهم الحرية، أو، بشكل أدق، من إيمان فى غير موضعه بالحريات الوهمية. فالحرية ليست شيئاً معطى: إنها شىء ننتزعه ـ جماعياً. وإنى لأتأسف على أن الناس، باسم ليبيدو نرجسى تافه، يشجعه إنكار غير ناضج للحقائق، يمكن أن يحرموا أنفسهم من أداة تتيح للمرء حقاً أن يؤسس ذاته ـ بدرجة أكبر قليلا من ذى قبل، على أية حال ـ كذات حرة، عن طريق القيام بجهد لإعادة امتلاكها re-appropriation. ولنأخذ مثالا بالغ البساطة: من خلال أحد أصدقائى، حصلت على الملفات التى جمّعها معلّم فلسفة للفصول الإعدادية عن تلاميذه؛ وكانت تضم صورة فوتوغرافية، ومهنة الأبوين، وتقييمات للواجبات المكتوبة. وها كم وثيقة بسيطة: كتب معلّم (للحرية) عن إحدى تلميذاته أن علاقتها بالفلسفة علاقة خنوع؛ وتصادف أن تكون تلك التلميذة ابنة لربة بيت (وكانت الوحيدة من نوعها فى هذه العينة). المثال ـ وهو حقيقى ـ مثال واضح السهولة، لكن الفعل الأولى المتمثل فى كتابة كلمات «غبى»، «خانع»، «ممتاز»، «ذكى»، وما إليها على ورقة الواجب المدرسى، هو تطبيق لمقولات تصنيفية مؤسسة اجتماعياً تُعد بوجه عام تمثلاً داخلياً لتعارضات موجودة فى الجامعة على شكل تقسيمات إلى مناهج وأقسام دراسية، وكذلك فى المجال الاجتماعى ككل. إن تحليل البنيات العقلية هو أداة للتحرر: إذ بفضل أدوات السوسيولوجيا، يمكننا إدراك أحد الطموحات الأبدية للفلسفة ـ اكتشاف بنيات الإدراك (فى هذه الحالة المحددة، مقولات فهم المعلّم) وفى الوقت نفسه كشف بعض أفضل حدود الفكر خفاء. وبإمكانى إيراد مئات الأمثلة على الانقسامات، الثنائية الاجتماعية التى ينقلها النظام التعليمى والتى، بتحولها إلى مقولات للإدراك، تعوق أو تسجن الفكر. إن سوسيولوجيا المعرفة، فى حالة محترفى المعرفة، هى أداة المعرفة بامتياز Par excellence؛ هى أداة معرفة أدوات المعرفة. ولايمكننى أن أرى كيف يمكننا الاستغناء عنها. ولايتظاهرنّ أحد بأننى أعتقد أنها الأداة الوحيدة. إنها أداة واحدة بين أدوات أخرى، أظن أننى جعلتها أقوى مما كانت من قبل، ويمكن جعلها أقوى مما هى عليه الآن. وفى كل مرة يكتب فيها التاريخ الاجتماعى للفلسفة، التاريخ الاجتماعى للأدب، التاريخ الاجتماعى لفن التصوير، وما إلى ذلك، سوف تتطور هذه الأداة إلى مدى أبعد: ولايمكننى أن أرى ما هى الاعتراضات التى يمكن أن يثيرها ضد ذلك أى شخص، اللهم إلا أن يكون ظلامياً. أعتقد أن التنوير فى جانب من يصوّبون كشافاتهم إلى غماماتنا...

وبشكل متناقض، فإن هذا الاستعداد النقدى والانعكاسى ليس بديهياً بذاته على الإطلاق، خصوصاً بالنسبة للفلاسفة، الذين عادةً مايؤدى بهم التعريف الاجتماعى لوظيفتهم، ومنطق المنافسة مع العلوم الاجتماعية، إلى أن يرفضوا إضفاء الطابع التاريخى على مفاهيمهم أو على ميراثهم النظرى باعتباره شيئاً مشيناً. وسوف أتناول (مادام ذلك يسمح للمرء بأن يعلل على طريقة البرهان بالأولى a Fortiori) مثال الفلاسفة الماركسيين الذين يقودهم انشغالهم «بمخطط نظرى ضخم»، مثلا، إلى تأبيد «مفاهيم قتالية، من قبيل العفوية، والمركزية، والإرادية (وبإمكان المرء التفكير فى غيرها)»، وإلى معاملة هذه المفاهيم على أنها مفاهيم فلسفية ـ وبعبارة أخرى، عبر ـ تاريخية. وعلى سبيل المثال، فقد

نشروا لتوهم فى فرنسا قاموساً نقدياً للماركسية[١٤] ثلاثة أرباع المواد فيه (على الأقل) من هذا النوع (والكلمات القليلة التى لا تنتمى إلى هذه الفئة وضعها ماركس نفسه). هذه المفاهيم هى فى الأغلب الأعم شتائم؛ كلمات سباب نتجت فى مسار صراعات مختلفة ولاحتياجات هذه الصراعات، وكثير من الفلاسفة «الماركسيين» يؤيدونها، وينتزعونها من سياقها التاريخى ويناقشونها بشكل مستقل عن استخدامها الأصلى.

لماذا يكون هذا المثال مثيراً للاهتمام؟ لأن بإمكانك أن ترى أن القيود، والمصالح أو الاستعدادات المرتبطة بالانتماء إلى المجال الفلسفى تنوء بثقلها على الفلاسفة الماركسيين أكثر مما تفعل الفلسفة الماركسية. وإذا كان ثمة شىء يجب أن يجعله الفلاسفة الماركسيون ضرورياً، فهذا الشىء هو الانتباه المتفحّص لتاريخ (وتاريخية) المفاهيم التى نستخدمها للتفكير فى التاريخ. لكن الإحساس بأن الفلسفة أستقراطية على نحو ما يؤدى بالمرء إلى نسيان أن يخضع للنقد التاريخى المفاهيم التى تحمل بوضوح علامات الظروف التاريخية لإنتاجها واستخدامها (وقد تفوّق الألتوسيريون فى ذلك). إن الماركسية، فى واقع استخدامها الاجتماعى، ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح نمطاً من الفكر محصناً تماماً ضد النقد التاريخى، مما يعد تناقضاً، بالنظر إلى الإمكانات، وفى الحقيقة، المطالب الكامنة فى فكر ماركس. وقد وضع ماركس أسس براجماتيات سوسيو- لغوية، خصوصاً فى الأيديولوجيا الألمانية[١٥] (وقد أشرت إليها فى تحليله السوسيولوجى لأسلوب وبلاغة ألتوسير). وقد ظلت هذه التوجيهات حرفاً ميّتة، لأن التقاليد الماركسية لم يكن لديها الوقت أبداً للنقد الانعكاسى. ودفاعاً عن الماركسيين، سأقول إنه، برغم أن المرء يمكنه أن يستخلص من عمل ماركس أسس سوسيولوجيا نقدية للسوسيولوجيا وللأدوات النظرية التى تستخدمها تلك السوسيولوجيا، خصوصاً السوسيولوجيا ذات التنويعة الماركسية، للتفكير فى العالم الاجتماعى، فإن ماركس نفسه لم يستخدم كثيراً النقد التاريخى ضد الماركسية ذاتها..

– أذكر أننا فى فرانكفورت حاولنا مناقشة جوانب معينة من التميّز[١٦]: فهل تقول إن البنيات الرمزية هى تمثيل للتمفصلات articulations الأساسية للواقع الاجتماعى، أم أنك تقول إن هذه البنيات مستقلة ذاتياً إلى مدًى معين أو من نتاج عقل كلى؟

● لقد ظللت دائماً أشعر بعدم الارتياح إزاء التمثيل التراتبى لمستويات بعضها فوق بعض (البنية التحتية/ البنية الفوقية) الأمر الذى لاينفصل عن مسألة العلاقات بين البنيات الرمزية والبنيات الاقتصادية التى سادت السجال بين البنيويين والماركسيين فى الستينيات. وقد بدأت الآن فى التساؤل أكثر فأكثر عما إذا لم تكن بنيات اليوم الاجتماعية هى بنيات الأمس الرمزية وعما إذا لم تكن الطبقة كما تلاحظ مثلا هى إلى مدى معين نتاج التأثير النظرى لعمل ماركس. وبالطبع، لن أذهب إلى حد القول بأن البنيات الرمزية هى التى تنتج البنيات الاجتماعية: فالتأثير النظرى يمارس بصورة أقوى من حيث إنه يوجد- مسبقاً، بالقوة in Potentia، «فى الخطوط العامة»، فى الواقع، كأحد المبادئ الممكنة للتقسيم (الذى ليس بالضرورة المبدأ الأشد وضوحاً للإدراك العام)، تلك التقسيمات التى تقوم النظرية، بوصفها مبدأً صريحاً للرؤية والتقسيم، بجلبها إلى الوجود المنظور. والمؤكد هو أنه، ضمن حدود معينة، تكون للبنيات الرمزية قوة غير عادية تماماً على التأسيس Constitution (بالمعنى المستخدم فى الفلسفة والنظرية السياسية) جرى التقليل من قيمتها بدرجة كبيرة. لكن هذه البنيات، حتى إذا كانت تدين بالكثير بلاشك للقدرات النوعية للعقل الإنسانى، مثل القدرة على الترميز، وعلى توقع المستقبل، إلى آخره، فإنها تبدو لى محددة فى نوعيتها بالشروط التاريخية لتولدها.

– وهكذا فإن الرغبة فى الإفلات من البنيوية كانت دوماً قوية جداً لديك، وكذلك فى الوقت نفسه العزم على أن تنقل إلى ميدان السوسيولوجيا خبرة البنيوية – وهو عزم أبديته فى مقال لك عام ١٩٦٨، بعنوان «البنيوية ونظرية المعرفة الاجتماعية»، ظهر فى مجلة البحث الاجتماعى.[١٧]

● إن التحليل الاسترجاعى لتولّد مفاهيمى والذى تدعونى إلى القيام به هو تدريب اصطناعى بالضرورة، يخاطر بأن يجعلنى أسقط فيما يدعوه برجسون Bergson، المغالطة الاسترجاعية. بداية، لاشك أن الخيارات النظرية المختلفة كانت سلبية أكثر من كونها إيجابية، ومن المحتمل أنها نشأت كذلك نتيجة البحث عن حلول لمشكلات يمكن أن يدعوها المرء شخصية، مثل الانشغال بأن أدرك بطريقة صارمة مشكلات ملتهبة سياسياً والذى لابد أنه وجّه الخيارات التى اخترتها، بدءاً من عملى حول الجزائر وحتى الإنسان الأكاديمى[١٨] Homo academicus، مروراً بالوارثين The Inheritors، فضلا عن تلك الأنواع من الدوافع العميقة والواعية بشكل مؤقت فقط التى تقود المرء إلى الشعور بارتباط مع أو نفور من هذه الطريقة أو تلك لعيش الحياة الثقافية، ومن ثم إلى تأييد أو محاربة هذا الموقف الفلسفى أو العلمى أو ذاك. وأعتقد، أيضاً، أن اختياراتى قد حفزتها بشكل قوى مقاومة لظاهرة الموضة وللاستعدادات، التى تصورتها طائشة أو حتى غير أمينة، لأولئك الذين يتواطئون معها. وعلى سبيل المثال، فإن عديدا من استراتيجيات بحثى كانت تستلهم انشغالا برفض الطموح الكلى الطابع الذى تجرى مطابقته عادةً بالفلسفة. وبالطريقة نفسها، كانت لى دوماً علاقة شديدة التناقض مع مدرسة فرانكفورت: فالتشابهات بيننا واضحة، لكننى كنت أشعر بنوع من الانزعاج حين أجدنى فى مواجهة السلوك الأرستقراطى لهذا النقد الكلى الطابع الذى يحتفظ بكل سمات النظرية الكبرى، ولاشك أن سبب ذلك هو أنها لاتود أن توسخ يدها فى مطابخ البحث الإمبيريقى. وينطبق الشىء نفسه على الألتوسيريين، وعلى تلك التدخلات، التبسيطية والباتّة، التى يقوم بها الناس بدافع الغطرسة الفلسفية.

كان انشغالى بالعمل ضد ادعاءات النقد العظيم هو ما دفعنى إلى «إذابة» الأسئلة الكبرى بتطبيقها على أشياء ضئيلة أو حتى عديمة القيمة من وجهة نظر اجتماعية، لكنها على أية حال، محكمة التعريف، ومن ثم قابلة للإدراك إمبيريقياً، مثل الممارسات الفوتوغرافية. لكننى عملت بالقدر نفسه ضد الوضعية الميكرو- دماغية للازارسفلد Lazarsfeld ومقلّديه الأوربيين، الذين يخفى اكتمالهم التكنولوجى غياباً لأية إشكالية نظرية حقيقية- وهو غياب يولد أخطاءً إمبيريقية، من نوع بدائى تماماً فى بعض الأحيان. (وبين قوسين، أود أن أقول إننا سنكون قد خوّلنا ما يسمى بالتيار الصلب، للسوسيولوجيا الأمريكية أكثر مما يستحق بكثير إذا سلّمنا له بالصرامة الإمبيريقية التى يدّعيها لنفسه، فى مقابل التقاليد الأكثر «نظرية»، التى عادة مايتم التوحيد بينها وبين

أوروبا، فالمرء بحاجة إلى أن يضع فى اعتباره مجمل تأثير السيطرة التى يمارسها العلم الأمريكى، وكذلك الانتماء الدفاعى أو اللاواعى بدرجة أو بأخرى إلى فلسفة وضعية للعلم، لكى يفسر كيف يمكن ألا تلحظ أوجه عدم الدقة والأخطاء التقنية التى يسببها المفهوم الوضعى للعلم، على كل مستويات البحث، من أخذ العينات إلى التحليل الإحصائى للبيانات. وسرعان مايضيع من المرء حساب عدد الحالات التى نجد فيها أن نتفاً من الخبرة تقلد الصرامة التجريبية، تخفى غياباً كاملا لموضوع حقيقى مبنى اجتماعياً.)

ـ وفى حالة البنيوية، كيف تطور موقفك العملى من هذا الاتجاه المحدد؟

● حول هذه النقطة أيضاً، ولكى أكون أميناً تماماً، أعتقد أننى استرشدت بنوع من الحس النظرى، لكن كذلك وقبل كل شىء برفض ـ عميق الجذور ـ للموقف الأخلاقى المتضمن فى الأنثروبولوچيا البنيوية، تلك العلاقة المترفعة والمتباعدة القائمة بين الباحث وبين موضوع بحثه، أى الناس العاديين، وذلك بفضل نظرية الممارسة، الصريحة فى حالة الألتوسيريين، الذين جعلوا من الفاعل agent مجرد «حامل» (Träger) للبنية (وقد أدت مقولة اللاوعى الدور نفسه لدى **ليڤى ـ شتراوس**). هكذا، ومبتعداً عن تحليل **ليڤى ـ شتراوس** لـ«عقلانات» السكان المحليين، غير القادرة على الإطلاق على تنوير الأنثروبولوچى بشأن الأسباب الحقيقية أو العلل الحقيقية الكامنة وراء أنماط الممارسة، أصررت على أن أوجه لمن أستجوبهم سؤال: لماذا؟ وأجبرنى هذا على أن أكتشف، بالنسبة لحالات الزواج مثلا، أن أسباب عقد النوع نفسه من الزواج ـ فى هذه الحالة الزواج من ابن أو ابنة العم من جهة الأب ـ قد تختلف بدرجة كبيرة اعتماداً على الفاعلين agents وكذلك على الظروف. كنت فى طريقى إلى مقولة الإستراتيجية... وفى الوقت نفسه، كنت قد بدأت التشكك فى أن الامتياز الممنوح للتحليل العلمى والموضوعى النزعة (البحث فى الأنساب، مثلا)، فى التعامل مع رؤية السكان المحليين للأمور، ربما كان إيديولوچيا كامنة فى المهنة. بإيجاز، أردت التخلى عن وجهة النظر المتعجرفة للأنثروبولوچى الذى يرسم الخطط، والخرائط، والرسوم البيانية، والأنساب. وهذا كله جيد جداً، بل وحتمى، بوصفه لحظة واحدة؛ لحظة الموضوعية، فى إجراءات الأنثروبولوچى. لكن لايجب أن ننسى العلاقة الأخرى الممكنة مع العالم الاجتماعى؛ علاقة الفاعلين المنخرطين فعلا فى السوق، مثلا ـ وهو المستوى الذى أهتم برسم خريطته. هكذا يجب على المرء أن يضع نظرية لهذه العلاقة غير ـ النظرية الجزئية، المبتذلة بعض الشىء مع العالم الاجتماعى التى هى علاقة الخبرة العادية. كذلك يجب أن يقيم المرء نظرية للعلاقة النظرية، نظرية لكل التضمينات، بدءاً من انهيار الانتماء العملى والاستثمار المباشر، وتحوله إلى العلاقة المتباعدة، المنفصلة التى تحدد وضع العالم.

هذه الرؤية للأشياء، التى أقدمها فى شكلها «النظرى»، ربما انطلقت بدءاً من حدس بعدم إمكانية اختزال الوجود الاجتماعى إلى النماذج التى يمكن عملها له أو، إذا عبرنا عن ذلك بسذاجة، من حدس بـ«غزارة الحياة»، بالفجوة بين الممارسات والخبرات الواقعية وبين تجريدات العالم العقلى. لكننى، بدلا من جعل ذلك أساساً وتبريراً للاعقلانية أو لإدانة الطموح العلمى، حاولت أن أحول هذا «الحدس المحورى» إلى مبدأ نظرى، لابد من النظر إليه على أنه عامل فى كل شىء يمكن للعلم أن يقوله عن العالم الاجتماعى. وعلى سبيل المثال، فإن لديك مجمل منظومة الأفكار، التى أتناولهاالآن، حول scholé، وقت الفراغ والمدرسة، بوصفها مبدأ ماسماه أوستن Austin النظرة المدرسية، ومبدأ الأخطاء التى يخلقها منهجياً.

لايمكن للعلم أن ينجز شيئاً بالامتداح اللفظى لثراء الحياة الذى لا ينضب معينه: فهذا مجرد شعور؛ حالة مزاجية لا أهمية لها، اللهم إلا بالنسبة للشخص الذى يعبر عنها، والذى يكتسب على هذا النحو سيماء محب متعلق للحياة (فى مقابل العالم البارد والمتقشف). هذا الشعور الحاد بما سماه ڤيبر Vielseitigkeit، تعدد الجوانب، للواقع الاجتماعى، بمقاومته لمشروع المعرفة، لاشك أنه أساس التفكير الذى انخرطت فيه على الدوام بصدد حدود المعرفة العلمية. والعمل الذى أعده حول نظرية المجالات ـ والذى يمكن أن يسمى «تعدد العوالم» ـ سوف يختتم ببحث فى تعدد أنواع المنطق المناظرة لعوالم مختلفة، أى لمجالات مختلفة بوصفها أماكن تنبنى فيها أنواع مختلفة من الحس المشترك، وأفكار شائعة مختلفة، وأنساق أو موضوعات مختلفة، لا تقبل الاختزال بعضها إلى بعض.

وواضح أن هذا كله يجد جذوره فى خبرة اجتماعية معينة: علاقة، لم أخبرها لا بوصفها طبيعية ولا واضحة بذاتها، مع الموقف النظرى. فهذه الصعوبة فى تبنى وجهة نظر متعجرفة، من موقع تفوق، بصدد الفلاحين القبيليين، زيجاتهم وطقوسهم، لاشك أنها نبعت من حقيقة أننى قد عرفت فلاحين شديدى الشبه بهم، لديهم طريقة مشابهة فى الحديث عن الشرف والعار، وما إليهما، ومن أننى أحسست باصطناعية الرؤية التى كنت أكونها أحياناً عن طريق ملاحظة الأشياء من وجهة نظر موضوعية صارمة ـ وجهة نظر النسب، مثلا ـ وكذلك فى الحقيقة باصطناعية الرؤية التى يقترحها على من أستجوبهم حين يقومون، فى انشغالهم بلعب اللعبة، بأن يكونوا على مستوى الموقف الذى يخلقه الاستجواب النظرى، يقومون بتحويل أنفسهم كما هى الحال إلى منظرين عفويين لممارستهم. وباختصار، فإن علاقتى النقدية بالنزعة الثقافية بكل أشكالها (وخصوصاً شكلها البنيوى) لاشك أنها ترتبط بالمكان المعين الذى احتللته أصلا فى العالم الاجتماعى وبالعلاقة المحددة بالعالم الثقافى الذى يحبذه هذا الشكل، والتى لم يفعل العمل السوسيولوچى سوى تدعيمها، عن طريق تحييد الروادع وأشكال الكبت المرتبطة بالتعلم فى المدرسة ـ والتى، بدورها، وعن طريق إعطائى وسائل التغلب على أشكال كبت اللغة العلمية، لاشك أنها أتاحت لى أن أقول عدداً من الأشياء التى كانت اللغة العلمية تستبعدها.

ـ بعملك ضمن نطاق بنيوى، ولو على نحو غير أرثوذكسى، جذبت اهتمام الناس إلى مفهوم الشرف والسيطرة، إلى استراتيچيات اكتساب الشرف؛ كما أنك أبرزت مقولة الپراكسيس. Praxis.

● لابد لى حقاً أن أؤكد أننى لم أستخدم أبداً مفهوم الپراكسيس الذى، فى الفرنسية على الأقل، يميل إلى خلق الانطباع بشىء نظرى على نحو متباه ـ مما يعد تناقضاً بالغاً ـ ويجعل المرء يفكر فى الماركسية الرائجة، فى ماركس الشاب، فى مدرسة فرانكفورت، فى الماركسية اليوغوسلافية... لقد تحدثت دوماً، وببساطة، عن الممارسة. وإذا فرغنا من قول ذلك، فإن المقاصد النظرية الكبرى، تلك المكثفة فى مفاهيم الهابيتوس، والاستراتيچية وما إليهما، كانت موجودةً فى عملى، بطريقة شبه ـ صريحة وغير متطورة نسبياً، منذ البداية (أما مفهوم المجال فهو

أحدُث بكثير: فقد نشأ من الالتقاء بين البحث فى سوسيولوجيا الفن الذى كنت أشرع فى القيام به، فى حلقتى الدراسية فى المدرسة العليا، حوالى عام ١٩٦٠، وبين بداية الفصل المكرّس للسوسيولوجيا الدينيـــة فى (wirtschaft und Gesell schaft. وعلى سبيل المثال، فإنك تجد فى تحليلاتى الأولى عن الشرف (التى أعدت صياغتها عدة مرات منذ ذلك الحين...) كلّ المشكلات التى مازلت أتناولها اليوم: فكرة أن الصراعات من أجل الاعتراف تمثل بعداً محورياً للحياة الاجتماعية وأن الرهان فيها هو مراكمة شكل خاص من رأس المال، هو الشرف بمعنى السمعة والمكانة، وأن هناك، من ثم، منطقاً نوعياً وراء مراكمة رأس المال الرمزى، بوصفه رأس مال قائم على أساس المعرفة Connaissance والاعتراف reconnaissance؛ وفكرة الإستراتيجية، بوصفها طريقة لتوجيه الممارسة ليست واعيةً ومحسوبة، ولامحتومةً ميكانيكياً، لكنها نتاج الإحساس بالشرف باعتباره حسّاً بتلك اللعبة المحدّدة؛ لعبة الشرف؛ وفكرة أن هناك منطقاً للممارسة، تكمن خاصيته النوعية فى بنيته الزمنية بالدرجة الأولى. وأود إن أشير هنا إلى النقد الذى كتبته عن تحليل تبادل الهدايا لدى ليفى - شتراوس: إذ إن النموذج الذى يبين الاعتماد المتبادل للهديّة والهديّة المضادة يدمر المنطق العملى للتبادل، الذى لا يمكن أن يعمل إلا إذا لم يكن النموذج الموضوعى (كلّ هدية تتطلب هدية مضادة) يؤخذ على أنه كذلك. وسوء إدراك النموذج هذا ممكن لأن البنية الزمنية للتبادل (الهدية المضادة ليست مختلفة فحسب، بل مؤجلة) تخفى أو تناقض البنية الموضوعية للتبادل. وأعتقد أن هذه التحليلات كانت تتضمن، بالقوة، أساسيات ماتطوّرته منذ ذلك الحين. وهذا هو السبب فى أننى استطعت الانتقال بشكل غير محسوس وعلى نحو طبيعى تماماً من تحليل ثقافة البربر إلى تحليل ثقافة المدرسة (وعلى أية حال، فقد تواجد لدىّ هذان النشاطان معاً بشكل عملى فيما بين عامى ١٩٦٥ و ١٩٧٥، حيث كنت أعمل فى وقت واحد على ما سوف يؤدى من ناحية إلى **التميُّز** ومن ناحية ثانية إلى **منطق الممارسة**، وهما الكتابان المكمّلان لبعضهما واللذان يلخصان هذه الفترة برمتها): فأغلب المفاهيم التى نظّمت حولها عملى فى سوسيولوجيا التربية والثقافة الذى قمت به أو أدرته فى مركز السوسيولوجيا الأوروبية جاءت إلى الوجود على أساس تعميم نتائج العمل الإثنولوجى والسوسيولوجى الذى أنجزته فى الجزائر (وهذا واضح بشكل خاص فى المقدمة التى كتبتها للكتاب الجماعى حول التصوير الفوتوغرافى بعنوان **فن متوسط**(١٩) Un art moyen. فى ذهنى بوجه خاص العلاقة بين الآمال الذاتية والفرص الموضوعية التى لاحظتها فى السلوك الاقتصادى، والديموجرافى، والسياسى للعمال الجزائريين؛ والتى أمكننى ملاحظتها كذلك لدى الطلاب الفرنسيين أو عائلاتهم. لكن النقل أوضح من ذلك بكثير فى الاهتمام الذى أوليته للبنيات الإدراكية، والمقولات التصنيفية والنشاطات التصنيفية للفاعلين agents الاجتماعيين.

- وهل تطوُّر اهتمامك الإمبيريقى بالطريقة التى يتم بها توجيه التربية (الوارثون) مرتبط بوضعك فى المجال الثقافى؟

● من الواضح أن رؤيتى للثقافة والنظام التعليمى تدين إلى حد كبير للوضع الذى أحتله فى الجامعة، وخصوصاً للمسار الذى قادنى إلى هناك (مما لا يعفى أن هذه الحقيقة تجعلها نسبية) وللعلاقة بمؤسسة المدرسة - وقد وصفتها مرات عديدة - التى حبّذها هذا المسار. لكن من نافلة القول أيضاً أن تحليل المدارس، كما أوضحت لتوى - وهذا شيء يسيء فهمه المعلّقون السّطحيون الذين يعاملون عملى بدرجة أو بأخرى كأنه يمكن أن يختزل لى موقف أوحت به الـ Snes؛ نقابة التعليم العالى، أو، فى أحسن الأحوال، إلى الجهود التى بذلها فيلولوجى كلاسيكى لمقاومة أضرار «نزعة المساواة» - كان متموقعاً ضمن إطار إشكالية نظرية أو، بشكل أبسط، ضمن إطار تقاليد نوعية، خاصة بالعلوم الإنسانية، ولا يمكن اختزالها، على الأقل جزئياً إلى أبحاث فى «الجامعات اليوم» أو فى الأحداث السياسية. وبدايةً، كنت أنوى القيام بنقد اجتماعى للثقافة، وكتبت مقالا بعنوان «أنساق التربية وأنساق الفكر» (٢٠) أردت أن أوضح فيه أن البنيات العقلية، فى المجتمعات التى تكون فيها للكتابة أهمية قصوى، يغرسها نظام المدرسة؛ أن تقسيمات التنظيم التعليمى هى أساس أشكال التصنيف.

- كنت تطوُّر من جديد مشروع دوركهايم للكتابة سوسيولوجيا للبنيات العقلية التى حللها كانط، لكنك أدخلت أيضاً اهتماماً جديداً بالسيطرة الاجتماعية.

● كتب مؤرخ سوسيولوجيا أمريكى اسمه فوجت Vogt يقول إن القيام لمجتمعه، كما أحاول أن افعل، بما قام به **دوركهايم** للمجتمعات البدائية، يفترض مسبقاً تغيراً ملحوظاً فى وجهة النظر، مرتبطاً باختفاء تأثير التحييد المصاحب لدراسة مجتمع بعيد، غرائبى، ففى اللحظة التى يثير فيها المرء لمجتمعنا نحن، لنظامنا التعليمى على سبيل المثال، المشكلات المعرفية - العلمية gnoseological التى أثارها **دوركهايم** بالنسبة للديانات البدائية، فإن هذه المشكلات تصبح مشكلات سياسية؛ من المستحيل ألاّ نرى أن أشكال التصنيف هى أشكال للسيطرة، إن سوسيولوجيا المعرفة أو الإدراك Con-naissance هى بشكل لا ينفصم سوسيولوجيا للاعتراف reconnaissance والمعرفة السّيئة méconnaissance، أى للسيطرة الرمزية (ويصدق هذا، فى الحقيقة، حتى فى المجتمعات التى لا تتمتع بدرجة عالية من التمايز، مثل المجتمع القبيلى: فالبنيات التصنيفية التى تنظم مجمل رؤية العالم تشير، فى التحليل الأخير، إلى التقسيم الجنسى للعمل) وحقيقة طرح أسئلة إثنولوجية تقليدية على مجتمعاتنا نحن، وتدمير الحدود التقليدية الفاصلة بين الإثنولوجيا والسوسيولوجيا، كانت بالفعل عملا سياسياً (وبشكل ملموس، يجد هذا تعبيره فى ردود الفعل التى يثيرها شكلا العمل: فبينما لا يثير تحليلى للبنيات العقلية المتشيئة فى فضاء البيت القبيلى سوى الموافقة، أو حتى الإعجاب، فإن التحليلات التى استطعت القيام بها بصدد «مقولات الفهم المهنى»، مؤسساً عملى على أساس الطريقة التى يحكم بها معلّمو الصف السادس الثانوى على تلاميذهم، أو على التأبينات فى الكتاب السنوى للطلبة السابقين فى المدرسة العليا، هذه التحليلات تبدو انتهاكات فظة تبين افتقاراً إلى احترام قواعد اللياقة.) إن المخططات التصنيفية، الأنساق التصنيفية، التعارضات الأساسية للفكر، المذكر/ المؤنث، اليمين/ اليسار، الشرق/ الغرب، لكن أيضاً النظرية/ الممارسة، هى مقولات سياسية: النظرية النقدية للثقافة تؤدى على نحو طبيعى تماماً إلى نظرية فى السياسة. والإحالة إلى **كانط**، بدل أن تكون طريقة لتجاوز التقليد الهيجلى بإنقاذ الكلّى؛ مثلما لدى مفكرين ألمان معينين، هى وسيلة لتجذير النقد بإثارتها فى كل الحالات مسألة الشروط الاجتماعية للإمكان - بما فى ذلك الشروط الاجتماعية لإمكان النقد ذاته. هذا التأمل الذاتى Selbostreflexion المسلّح اجتماعياً يؤدى إلى نقد سوسيولوجى للنقد النظرى، ومن ثم إلى تجذير وعقلنة للنقد. وعلى

سبيل المثال، فإن العلم النقدى للتصنيف إلى فئات (ولمقولة الفئة) يمثل إحدى الفرص القليلة أمامنا للتحرك فعلا إلى ماوراء الحدود المقررة فى تقاليد تاريخية (تقاليد مفهومية، مثلا) ـ تلك الحدود التى يدركها المفكر المطلق بتجاهلها . باكتشاف العقل لتاريخيته فإنه يمنح نفسه وسيلة الإفلات من التاريخ.

ـ المثير للاهتمام هو أن نرى، فى تطور نظريتك، استقصاء نظرياً لردود أفعالك تجاه وسطك المحيط.

● لقد اتخذت قرار أن أحكى قصة الدرب الذى قطعته من هذه الوجهة للنظر، بمحاولة تقديم عناصر تحليل سوسيولوجى لتطور عملى. وإذا كنت قد فعلت ذلك، فسبب ذلك أيضاً أن هذا النوع من التحليل ـ الذاتى يمثل، فيما أعتقد، جزءاً من الشروط المسبقة للطريقة التى تطور بها تفكيرى. وإذا كنت أستطيع قول ما أقوله، اليوم، فربما يرجع ذلك إلى أننى لم أتوقف عن استخدام السوسيولوجيا ضد تحديداتى وضد حدودى الاجتماعية؛ وقبل كل شىء، لكى أحول الأمزجة، والاستحسانات، والاستهجانات الثقافية البالغة الأهمية فى الخيارات الثقافية، على ما أظن، إلى قضايا واعية وصريحة.

لكن الموقف الذى يجبرنى استجوابك على تبنيه؛ موقف السيرة الذاتية الثقافية، يعنى أننى ميال إلى اختيار جوانب معينة من تاريخى، قد لاتكون بالضرورة أهمها، أو أكثرها إثارة للاهتمام، حتى من الناحية الثقافية (وفى ذهنى، مثلا، ماأخبرتك به عن خبرتى كطالب وعن المدرسة العليا) لكنه، بالدرجة الأولى، يدفعنى إذا شئت إلى عقلنة، كل من الطريقة التى حدثت بها الأحداث والمعنى الذى كانت تمثله لى ـ ولو حتى كمجرد نوع من الشرف المهنى. ولست بحاجة إلى أن أخبرك بأن كثيرا من الأشياء التى لعبت دورا حاسماً فى «مسارى الثقافى» قد حدثت بالصدفة. ومساهمتى الخاصة، المرتبطة بلاشك بالهابيتوس الخاص بى، تمثلت أساساً فى الاستفادة منها بأقصى مايمكن، بأفضل ما تتيحه قدراتى (وأعتقد، مثلا، أننى تشبثت بعدد ضخم من الفرص كان يمكن لأناس كثيرين أن يدعوها تفلت منهم).

وفضلا عن ذلك، فإن الرؤية الإستراتيجية التى تفرضها على أسئلتك، لا يجب أن تخفى حقيقة أن الأساس الفعلى، على الأقل على مستوى الخبرة، لالتزامى المتهور، بل والمجنون بالعلم، هو لذة اللعب؛ لعب واحدة من أكثر الألعاب التى يمكن للمرء أن يلعبها استثنائية؛ لعبة البحث، بالشكل الذى تأخذه فى السوسيولوجيا، فالحياة الثقافية، بالنسبة لى، أقرب إلى حياة الفنان منها إلى روتينات الوجود الأكاديمى. لا يمكننى أن أقول، مثل بروست Proust، «عادة ما ذهبت إلى فراشى مبكراً..!! لكن اجتماعات العمل تلك التى عادة ما لا تنتهى حتى يصبح الوقت متأخراً بشكل مستحيل، لأننا فى الأغلب نقضى وقتاً ممتعاً، تعُد من أفضل لحظات حياتى. كذلك لابد أن أدرج هنا متع تلك الحوارات التى تبدأ فى العاشرة صباحاً وتستمر طوال اليوم؛ والتنوع البالغ لمهنة يمكنك فيها، خلال أسبوع واحد، أن تحاور مديراً أو أسقفاً، وأن تحلل سلسلة من الجداول الإحصائية، وتراجع وثائق تاريخية، وتراقب محادثة فى مقهى، وتقرأ مقالات نظرية، وتناقش باحثين آخرين، إلى آخر ذلك. ما كان ليروقنى أن أذهب لأوقع فى الساعة فى دار الكتب القومية كل يوم، وأعتقد أن ما يكمن وراء تلاحم المجموعة التى ظللت أقودها عدة سنوات هو ما يمكن أن نسميه «الحماس التواصلى»، الذى يتجاوز التمييز بين الجدية والطيش، بين التفرغ المتواضع لـ«مهام ضئيلة، سهلة»، عادة ما تماهى الجامعة بينها وبين الجدية، وبين الطموح الضخم ـ بدرجة أو بأخرى الذى يؤدى بالناس إلى مغازلة موضوعات العصر الكبرى.. كيف أصوغ الأمر؟ ليس عليك أن تختار بين الحرية الملهمة والمدنسة للمقدسات للألعاب الثقافية الكبرى وبين الصرامة المنهجية للبحث الوضعى أو حتى الوضعى النزعة (بين نيتشه Nietzsche وبين ڤيلاموڤيتس Wilamowitz ، إذا شئت)، بين انغماس كامل فى أسئلة محورية وبين المسافة النقدية المرتبطة بمخزون ضخم من المعلومات الوضعية (هايدجر ضد كاسيرر، مثلا). لكن مامن ضرورة للذهاب إلى هذا المدى لضرب مثال: إن مهنة السوسيولوجى ربما كانت، من بين كل المهن الثقافية، المهنة التى يمكننى أن أكون سعيداً وأنا أؤديها وكذلك ناجحاً فيها ـ فيما آمل، على الأقل. ولا يستبعد هذا ـ بل العكس ـ شعوراً قوياً جداً بالمسئولية (أو حتى بالذنب)، راجعاً إلى شعور بأنك متمتع بامتياز، أن عليك ديوناً لم تسدد، لكننى لا أدرى إذا كان يجب أن أقول هذه الأشياء...

ـ هل تعتمد هذه القدرة على الحديث عن تلك الأشياء على المركز الذى تحتله اليوم؟

● بالقطع. فالسوسيولوجيا تمنحك استقلالا ذاتياً استثنائياً، خصوصاً حين لاتستخدمها كسلاح ضد الآخرين، أو كأداة للدفاع، بل كسلاح ضد نفسك كأداة لليقظة. لكن وفى الوقت نفسه، فلكى تكون قادراً على المضى بالسوسيولوجيا إلى أبعد مدى يمكن أن تبلغه، ربما كان عليك أن تكون فى مركز اجتماعى لايكون فيه التشيىء غير محتمل...

ـ لقد قدمت تقريراً عن التولد ـ الاجتماعى لمفاهيمك، وقد أتاح لنا ذلك نظرة إجمالية لتطور النظرية التى تحاول دراسة الصراعات الرمزية فى المجتمع، من المجتمعات العتيقة وحتى مجتمعات يومنا، فهل يمكن أن تقول الآن ماذا كان الدور الذى لعبه ماركس وڤيبر فى التولد الثقافى لمفاهيمك؟ هل تشعر أنك ماركسى حين تتحدث عن الصراع الرمزى، أم تشعر بأنك ڤيبرى؟

● لم أفكر أبداً على أساس هذه التعبيرات. وأميل إلى الإعتراض على مثل هذه الأسئلة؛ أولا لأنها حين تسأل عادةً ـ وأنا أعرف أن هذا ليس صحيحاً فى حالتك ـ فغالباً مايكون وراءها قصد جدالى، تصنيفى، لكى تفهرسك ـ وكلمة Kat-égorein [يصنّف ـ م] تعنى الاتهام علناً: «بورديو هو ـ أساساً ـ دوركهايمى». من وجهة نظر المتحدث، يكون هذا تحقيرياً؛ ويعنى: أنه ليس ماركسياً، وهذا سيئ أو «بورديو ماركسى»، وهذا سيئ. إنها على الدوام تقريباً طريقة لاختزالك ، أو تدميرك. الأمر مشابه لتساؤل الناس هذه الأيام عن علاقاتى بجرامشى Gramsci ـ الذى يكتشفون فيه ـ ربما لأنهم قرءونى ـ عدداً كبيراً من الأشياء التى استطعت العثور عليها فى عمله فقط لأننى لم أكن قد قرأته... (الشىء الأكثر إثارة للاهتمام فى جرامشى، الذى لم أقرأه فى الحقيقة، إلا مؤخراً، هو الطريقة التى يقدم لنا بها أسس سوسيولوجيا لرجل الجهاز (أپاراتشيك ap-paratchik الحزبى وللقادة الشيوعيين فى زمنه ـ وكل هذا شديد البعد عن أيديولوجيا «المثقف العضوى» التى يشتهر بها) وعلى أية حال، فإن الإجابة عن سؤال ما إذا كان مؤلف ما ماركسياً، أم دوركهايمياً، أم ڤيبرياً لاتقدم لنا عملياً أى معلومات عن ذلك المؤلف.

بل إننى لأعتقد أن إحدى العقبات أمام تقدم البحث هى هذا النمط التصنيفى لأداء الفكر

الأكاديمى والسياسى، الذى عادة ما يُكبِّل الابتكارية الثقافية بأن يجعل من المستحيل تجاوز التعارضات الثنائية الزائفة والتقسيمات الزائفة، إن منطق النعت التصنيفى هو بالضبط منطق العنصرية، التى تصم ضحاياها بأن تسجنهم فى ماهية سلبية، وعلى أية حال، فإنه يشكل، فى رأيى، العقبة الرئيسية أمام ما يصدمنى بأنه العلاقة المناسبة التى يجب أن تكون للمرء مع نصوص ومؤلفى الماضى، وبالنسبة لى، فإن لدى علاقات شديدة البراجماتية مع المؤلفين: فأنا ألجأ إليهم مثلما يمكن أن ألجأ إلى زملاء أو أسطوات، بالمعنى الذى كان لهاتين الكلمتين فى الطائفة الحرفية فى العصور الوسطى - أى أناس يمكن أن تطلب إليهم أن يساعدوك فى المواقف الصعبة.

- هذا يُذكِّرنى بكلمة «بريكولاج bricolage»، التى اعتاد ليفى - شتراوس استخدامها: لديك مشكلة وتستخدم كل الأدوات التى تعدُّها مفيدةً وقابلةً للاستخدام.

● إذا أحببت، لكن السياسة الواقعية re-alpolitik التى أمارسها ليست بدون اتجاه نظرى يمكِّننى من تجنُّب التوفيقية الخالصة والبسيطة. إننى أعتقد أنك لايمكن أن تطوِّر طريقةً مثمرةً Productive حقاً من التفكير دون أن تعطى نفسك وسيلةً لامتلاك طريقة توليدية reproductive حقاً من التفكير، ويبدو لى أن هذا هو جزئياً ما أراد فتجنشتين الإيماء إليه حين قال، فى ver-mischte Bemerkungen (٢١)، إنه لم يبتكر أبداً أىَّ شىء وأنه قد حصل على كل شىء من شخص آخر- بولتزمان Boltz-mann، وهيرتس Herz، وفريجه Frege، ورسل Russell، وكراوز Kraus، ولوز Loos، ومن إليهم. وبإمكانى تسجيل قائمة مماثلة، ربما كانت أطول قليلاً، فالفلاسفة حاضرون فى عملى أكثر مما يمكننى ذكره، خوفاً من أن يبدو أننى أقدم القرابين للطقس الفلسفى المتمثل فى إعلان ولاءاتى الأنسابية... إن البحث السوسيولوجى كما أفهمه هو أيضاً ميدان مناسب للقيام بما سمَّاه أوستين Austin **البحث الميدانى فى الفلسفة..**

وفى هذا الصدد، أود أن أنتهزَ هذه الفرصة لكى أصحِّح الانطباعَ الذى ربما أحدثتُه بأننى أُهاجمُ أوستين فى عملى حول اللغة. وفى الحقيقة، لو قرأ الناس على نحوٍ صحيح أوستين، الذى ربما كان أحد الفلاسفة الذين أكنُّ لهم أشدَّ الإعجاب، للاحظوا أن الجوانب الجوهرية لما حاولت إعادة إدخاله فى السجال حول ما هو أدائى، كانت قد قيلت هناك بالفعل، أو تم التلميح بها. كانت انتقاداتى فى الحقيقة موجهةً إلى القراءات الشكلانية التى اختزلت الدلالات السوسيو- منطقية لأوستين (وفى رأيى أنه قد مضى إلى أبعد ما يستطيع) إلى تحليلات منطق خالص؛ فهذه القراءات، كما هو مألوف فى التقاليد اللغوية، ما كانت تستطيع أن تهدأ قبل أن تفرغ السجال اللغوى من كل ما هو خارجى، مثلما فعل سوسير- لكن ذلك تم فى هذه الحالة.. بوعى تام.

- كيف تخطر لك هذه الأفكار النيِّرة؟ ما الذى يجعلك تنظر إلى مؤلف دون آخر؟

● «إنك تحصل على ما تستطيع أينما استطعت»، كما يقول الحسُّ المشترك، لكنك، بالطبع، لاتمضى طالباً أى شىءٍ من أى شخص... ودور الثقافة هو أن تشير إلى أولئك المؤلفين الذين تأمل بعض الأمل فى أن تجد لديهم العون. ثمة حسٌّ فلسفى يكاد يشبه الحس السياسى... الثقافة هى ذلك النوع من المعرفة المتاحة بحرية لكل الأغراض والتى تكتسبها عموماً فى سن لا تكون لديك فيها بعدُ أيةُ أسئلة تطرحها. وبإمكانك أن تقضى عمرك فى زيادتها، وفى تهذيبها لذاتها. أو يمكنك، بخلاف ذلك، أن تستخدمها كنوع من صندوق الأدوات الذى لايُستنفد بدرجة أو بأخرى. والمثقفون مؤهلون بمجمل منطق تربيتهم لمعاملة الأعمال الموروثة من الماضى باعتبارها ثقافة، وبعبارةٍ أخرى، باعتبارها كنزاً يتأمَّلونه، ويوقِّرونه، ويحتفون به، وفوق ذلك يمنحون أنفسهم مكانة إضافية بسبب هذه الحقيقة ذاتها - باعتبارها، باختصار، ثروةً متراكمة الهدف منها أن تعرض وأن تدر عائدات رمزية، أو مجردَ إشباعات نرجسية، وليس باعتبارها رأس مالٍ منتج تستثمره فى البحث، لكى يحدث تأثيرات. وقد تبدو هذه النظرة «البراجماتية» صادمة، إذ إن الثقافة وثيقة الارتباط بفكرة المجانية، بفكرة القصدية دون قصد. وربما استلزم الأمرُ إقامة علاقة همجية بعض الشىء بالثقافة - علاقة أكثر «جدية»، وأكثر ارتباطاً «بالمصلحة» الذاتية، وفى الوقت نفسه أقلّ انبهاراً، أقل لاهوتية - للتمكّن من معاملتها على هذا النحو، خصوصاً حين يتعلق الأمر بالثقافة بامتياز Par excellence، أى بالفلسفة. هذه العلاقة اللاَّ- صنمية بالمؤلفين والنصوص، دعمها التحليل السوسيولوجى للثقافة - الذى ربما أتاحته تلك العلاقة... وفى الحقيقة، فلا شك أنها لاتنفصم عن تمثيل للعمل الثقافى غير مألوف بين المثقفين، يتلخص فى اعتبار مهنة كون المرء مثقفاً مهنةً مثل أية مهنة أخرى، مع إلغاء كلّ ما يشعر أغلب المثقفين الطموحين بضرورة عمله لكى يشعروا بأنهم مثقفون. فى كل نشاط ثم بعدان مستقلان نسبياً؛ البعد التقنى بالمعنى المحدد والبعد الرمزى، والأخير هو نوع من الميتا- خطاب يقوم عن طريقه الشخص الذى يؤدى - مثلما الحال مع مريلة الحلاق البيضاء- باستعراض، وفى الحقيقة بالتباهى بـ: بعض السمات البارزة لعمله، ويصدق هذا أيضاً على المهن الثقافية. ويعنى خفض نسبة الوقت والطاقة المكرسين لهذا الاستعراض زيادة الإنتاج التقنى بشكل ملحوظ؛ لكن فى عالم يتضمن فيه التعريف الاجتماعى للممارسة نسبةً من الاستعراض، من الـ epi-deixis، كما كان يسميه الفلاسفة السابقون على سقراط - والذين كان ذلك مألوفاً لديهم - يعنى هذا أيضاً تعرُّض المرء لاحتمال فقدان المكاسب الرمزية للاعتراف به والمرتبطة بالممارسة الاعتيادية للنشاط الثقافى. ويتضمن ذلك الحقيقة الإضافية القائلة بأن تقديم التنازلات، حتى أشد أنواعها محدوديةً وكبحاً، لصناعة الاستعراض التى تصبح بشكلٍ مطَّرد جزءاً من عمل المثقف، يعرض المرء لكل أنواع المخاطر.

وبعد أن فرغنا من ذلك، أود العودة إلى السؤال الأساسى حول علاقتى بالمؤلفين المعتمدين، وأن أحاول الإجابة عنه بإعادة صياغته فى شكل يبدو فيه مقبولا تماماً، وبعبارة أخرى، فى شكل السؤال المحورى عن الفضاء النظرى الذى يحدِّد موقعه فيه أىُّ مؤلف على نحو واع أو غير واع. المهمة الرئيسية لأية تربية نظرية (لايمكن قياسها

بعدد الهوامش المرافقة للكتب والمقالات) هى أنها تمكن المرء بوضوح من أن يضع في اعتباره هذا الفضاء النظرى؛ أى عالم المواقف الملائمة علمياً عند آية حالة معينة من التطور العلمى. وهذا الفضاء من المواقف العلمية (والإبستمولوچية) دائماً ما يفرض نظامه على أنماط الممارسة، وعلى معناها الاجتماعى على أية حال، سواء تم إدراك هذه الحقيقة أم لا - ولاشك أن ذلك سيجرى على نحو أكثر قسوة، كلما قلّ إدراك هذه الحقيقة. والوعى بهذا الفضاء، أى بالإشكالية العلمية بوصفها فضاءً من الاحتمالات، هو أحد الشروط الأساسية لممارسة علمية واعية بذاتها ومن ثم منضبطة. والمؤلفون - ماركس، دوركهايم، ڤيبر، إلى آخره - يمثلون معالم تشكل بنية فضائنا النظرى وإدراكنا لهذا الفضاء. وتنبع صعوبة الكتابة السوسيولوچية من حقيقة أن عليك أن تصارع ضد القيود المندرجة فى الفضاء النظرى عند لحظة معينة - وخصوصاً، فى حالتى، ضد أوجه عدم الاتساق الزائفة التى تميل هذه القيود إلى إنتاجها؛ ولابد أن يجرى ذلك وأنت على وعى تام بحقيقة أن ناتج هذا الجهد من أجل الإفلات سيتم إدراكه من خلال مقولات إدراك سوف تميل، بالتكيف مع الفضاء الذى تم تحويله، إلى اختزال البناء المقترح إلى هذا الطرف أو ذاك من طرفى التعارض الذى يتجاوزه هذا البناء.

- لأنها هى موضوع الرّهان...

● تماماً، وأية محاولة للعمل خلال وإلى ما وراء التعارضات المعيارية (بين دوركهايم وماركس، مثلا، أو بين ماركس وڤيبر) معرّضة للنكوص البيداجوچى أو السياسى (وواضح أن أحد الرهانات الأساسية هو الاستخدام السياسى للمفاهيم الشعاراتية أو المؤلفين الشعاراتيين). وأكثر الأمثلة نمطيةً على ذلك هو التعارض العبثى تماماً من الناحية العلمية بين الفرد وبين المجتمع، والذى تستهدف مقولة الهابيتوس تجاوزه ، بوصفها الحياة الاجتماعية وقد جرى تمثُّلها داخلياً، ومن ثم اكتسبت الطابع الفردي، ومهما فعلنا، فإن المنطق السياسي سيسأل دائماً السؤال نفسه: كلُّ ما نحتاجه، فى الحقيقة، هو إدخال السياسة إلى المجال الثقافى لكى يقوم تعارض، ليس له سوى واقع سياسى، بين أنصار الفرد («الفردية المنهجية») وأنصار «المجتمع» (المصنّفين على أنهم «شموليون») ويبلغ من قوة هذا الضغط النكوصى أنه بقدر ما تتقدم السوسيولوچيا، بقدر ما سوف تزداد صعوبة التصرُّف وفق الميراث العلمى؛ صعوبة الاعتماد بشكلٍ متزامن على النتائج الجماعية للعلوم الاجتماعية .

- فى عملك، لامكان لديك للمعايير الكلّية، على خلاف هابرماس، مثلا.

● لدىَّ ميلٌ إلى طرح سؤال العقل أو المعايير بطريقة تاريخية عنيدة، فبدلا من التساؤل حول وجود «المصالح الكلّية»، سأسأل: من له مصلحة فى الكلّى؟ أو: ما هى الشروط الاجتماعية التى يجب أن تتحقق لفاعلين agents معينين لكى تكون لهم مصلحة فى الكلّى؟ كيف يتم خلق المجالات بحيث يسهم الفاعلون agents، من خلال إرضاء مصالحهم الخاصة، فى إنتاج الكلّى (وفى ذهنى المجال العلمى)؟ أو المجالات التى يشعر الفاعلون فيها بأنهم مضطرُّون إلى أن يقيموا من أنفسهم مدافعين عن الكلّى (مثل المجال الثقافى فى تقاليد قومية معينة - مثلما فى فرنسا اليوم)؟ باختصار، فى مجالات معينة، عند لحظة معينة، ولمدة معينة (أى، ليس على نحو غير قابل للنقض)، ثمة فاعلون لهم مصلحة فى الكلّى. وأعتقد أنه يجب دفع التاريخية إلى آخر مداها، عن طريق نوع من الشك الجذرى، للرى ما يمكن إنقاذه حقاً. بإمكانك، بالطبع، أن تبدأ انطلاقاً من العقل الكلّى لكننى أعتقد أن من الأفضل طرح العقل الكلّى هو نفسه للتساؤل، وأن نقبل بإصرار حقيقة أن العقل هو نتاج تاريخى يكون وجوده واستمراره نتاجاً لنمط محدد من الشروط التاريخية، وأن نحدد تاريخياً ما هى تلك الشروط. ثمة تاريخ للعقل؛ ولايعنى هذا أن العقل يمكن اختزاله إلى تاريخه، بل إن ثمة شروطاً تاريخيةً لظهور أشكال التواصل الاجتماعى التى تتيح إنتاج الصدق. الصدق هو موضوع البرهان فى سلسلة من الصراعات فى كل مجال. والمجال العلمى، الذى بلغ درجةً عاليةً من الاستقلال الذاتى، يتمتع بالخاصّية التالية: لاتكونُ أمامَك فرصةٌ للنجاح فيه إلاّ إذا امتثلت لقوانين المجال المحايثة، أى، إذا أقررت بالصدق عملياً بوصفه قيمةً واحترمت المبادئ والمعايير المنهجية التى تعرِّف العقلانية فى اللحظة موضع البحث، فى الوقت نفسه الذى تدفع فيه إلى المعركة فى الصراعات التنافسية كلّ الأدوات النوعية التى تراكمت خلال الصراعات الأسبق. المجال العلمى هو لعبةٌ عليك فيها أن تسلّح نفسك بالعقل لتنتصر. ودون أن ينتج أو يتطلّب بشراً أرقى supermen يستلهمون دوافع مختلفةً جذرياً عن دوافع الناس العاديين، فإن المجال ينتج ويشجّع، من خلال منطقه الخاص، وخارج أى فرض معيارى، أشكالا خاصةً من التواصل، مثل النقاش التنافسى، والحوار النقدى وما إلى ذلك، تميل فى الحقيقة إلى تحبيذ تراكم وضبط المعرفة. والقول بوجود شروط اجتماعية لإنتاج الصدق يعني القول بوجود سياسة للصدق؛ فعل يمارس باستمرار من أجل الدفاع عن وتحسين أداء العوالم الاجتماعية التى تطبق فيها المبادئ العقلية ويظهر فيها الصدق إلى الوجود.

- في التقاليد الألمانية، هناك انشغال بالتبرير، بالتأسيس - هذه الحاجة إلى تبرير نقد المرء، مثلما عند هابرماس؛ فهل هناك نقطةٌ مستقرة، أساس، يبرر كل أفكارى، ويكون على كل فرد أن يقرّ به؟

● يمكن للمرء أن يسأل هذا السؤال مرةً واحدة وانتهى الأمر، فى البداية، ثم يعتبر أنه قد أجيب عنه. أما بالنسبة لى، فأعتقد أنه يجب أن يسأل إمپيريقياً، تاريخياً. وهذا، بلا شك، محبط بعض الشىء، لأنه أقل «راديكالية»... إذ إن مماهاة نفسك بالعقل هو وضع شديد الإغراء لأى مفكر. وفى الحقيقة، يجب على المرء أن يخاطر بوضعه نفسه كمفكر كلى لكى تكون أمامه فرصه التفكير على نحو أقلّ خصوصيةً. وحين أزعم، فى كتابى الأخير، أننى أقوم بتشيىء الجامعة University، التى هى عالم Universe أنا جزء منه والتى هى مصدر لكل مزاعم الكلّية Universality، فإننى أعرض نفسى أكثر من أى وقت مضى لسؤال الأساس، لسؤال مشروعية هذه المحاولة للتشيىء. هذا السؤال

ـ الذى لا يوجهه إلى أحد أبداً حين أتحدث عن القبيليين، أو عن فلاحى إقليم بيارن Béarnais، أو عن المديرين الصناعيين ـ يوجّه إليّ لحظة أن أزعم تشيىء محترفى التشيىء. إننى أحاول طرح سؤال الأساس على أسس وضعية تقريباً: ما هى الصعوبات الخاصة التى تواجهك حين تريد تشيىء فضاء يتضمنك، وما هى الشروط الخاصة التى يجب أن تحققها لكى تكون لديك فرصة لتجاوز هذه الصعوبات؟ وأكتشف أن المصلحة التي يمكن أن تكون لديك لتشيىء عالم أنت جزء منه هى طموح مطلق، طموح لاستغلال وجهة نظر مطلقة وغير ـ نسبية. وهذا هو الشيء نفسه الذى اعتاد أن يخوله لنفسه المفكر الذى يدعى لنفسه فكراً مؤسساً ـ لذاته. أكتشف أن المرء يصبح سوسيولوجياً، منظراً، حتى تكون له وجهة نظر مطلقة، theoria نظرية؛ وأن هذا الطموح الملكى، المقدس هو مصدر هائل للخطأ، طالما لم يتم الاعتراف به، لدرجة أنه للإفلات ولو قليلا مما هو نسبى، فإن على المرء أن يتخلى بشكل مطلق عن المطالبة بالمعرفة المطلقة، أن ينزع تاج الملك ـ الفيلسوف. وأكتشف أيضاً أنه فى مجال ما فى لحظة معينة، يكون منطق اللعبة بحيث يكون لفاعلين معينين مصلحة فى الكلى. وعلىّ أن أقول إن ذلك حقيقى فى حالتى. لكن حقيقة معرفتى لذلك، معرفة أننى أستثمر حوافز شخصية، مرتبطة بمجمل قصة حياتى، فى بحثى، تمنحنى فرصة صغيرة لمعرفة حدود رؤيتى. بإيجاز، فإن مشكلة الأسس لايمكن إثارتها على أسس مطلقة: إنها مسألة درجة ويمكن للمرء بناء أدوات للإفلات، جزئياً على الأقل، من النسبى. وأهم هذه الأدوات هو التحليل ـ الذاتى، مفهوماً على أنه معرفة ليس فقط من وجهة نظر العالم، بل كذلك من وجهة نظر أدواته للمعرفة فى جوانبها المحددة تاريخياً. كذلك فإن تحليل الجامعة فى بنيتها وفى تاريخها هو أخصب استكشافات اللاوعى. وأنا أعتبر أننى سأكون قد وفيت على نحو ملائم بمقتضيات عقدى المبرم بوصفى «موظفاً لدى البشرية»، كما قال هوسرل، إذا استطعت تدعيم أسلحة النقد الانعكاسى التى لابد لكل مفكر أن يشهرها ضد نفسه لكى تتاح له أية فرصة ليكون عقلانياً. لكننى، كما يمكن أن ترى، أميل دائماً إلى تحويل المشكلات الفلسفية إلى مشكلات عملية للسياسة العلمية: وعلى هذا النحو فإننى أؤكد التعارض الذى أرساه ماركس، فى البيان الشيوعى، بين المفكرين الفرنسيين الذين يفكرون دائماً على نحو سياسى وبين المفكرين الألمان الذين يطرحون أسئلة «كلية»، مجردة «عن طرق تحقيق الطبيعة الإنسانية». ■

الهوامش

(1) J. p. Sartre, Being and Nothingness, tr. H. E Barnes (New York, 1956)

(٢) نسبة إلى ماكس ڤيبر weber. م.

(٣) P. Bourdieu and J. C. Passeron, Les héritiers, les étudiants et la culture (Paris, 1964); trans. as the Inheritors: French Students and their Relation to culture, tr. R. Nice ..(Chicago, 1979).

٤ ـ Esprit: مجلة سياسية وأدبية (مسيحية ويسارية بشكل واسع) تأسست فى الثلاثينيات؛ وصارت منبرا لكتابات المقاومة فى الحرب العالمية الثانية.

٥ ـ E. Husserl, Ideas: General Introduction to Phenomenology,tr. W.R.B. Gibson (London, 1931).

٦ ـ چورج دافى Georges Davy، آخر الباقين من مدرسة دوركهايم.

٧ ـ I. Kant, Anthropologie du point de vue Pragmatique, tr. M. Foucault (Paris, 1964).

٨ ـ INSEE المعهد القومى للإحصاء والدراسات الاقتصادية.

٩ ـ M.Raphael: Proudhon, Marx, Picasso: Three Studies in the Sociology of Art, tr. I. Marcuse (London, 1980).

١٠ ـ F. Fanon, The Wretched of Earth, tr. The worth,C. Farrington (Harmonds 1967).

١١ ـ P. Bourdieau, le sens pratique (Paris, 1980); trans. as The Logic of Pratice, tr. R. Nice (Cambridge, 1989).

١٢ ـ E. Panafsky, Gothic Architecture and Scholasticism (New York,1957).

١٣ ـ E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts (Harmonds -- worth, 1970).

١٤ ـ G. Labica and G. Bensussan, Dicc-tionnaire Critique du Marxisme (Paris, 1985).

١٥ ـ K. Marx and F. Engels, The German Ideology (Mascow, 1964).

١٦ ـ P. Boudieu, La distinction. Critique sociale du jugement (Paris,1979).

١٧ ـ P. Bourdieu, "Structuralism and Theory of Sociological Knowledge", Social Research, 35, no. 4 (Winter 1968) PP. 681 - 706.

١٨ ـ P. Bourdieu, Homo academicus (Paris, 1984).

١٩ ـ P. Bourdieu, L. Boltanski, R.Castel and J. C. Chamboredon, Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie (Paris, 1970).

٢٠ ـ P.Bourdieu, " Systémes d'enseignement et systémes de Pensée", trans. as "Systems of Education and Systems of Thought", International Social Science Journal, 19, no. 3(1967), PP. 338 - 58.

٢٠ ـ L. Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen, Trans. as Culture and Value, tr. P.Winch (Oxford, 1980).

ت: أحمد حسان



لجابر عصفور مكانة مهمة فى سياق النقد المصرى الحديث، فهو بانتمائه لنقاد الأدب المنتجين للأفكار، يشارك بقوة فى الجدل الثقافى الدائر على مستويات متعددة؛ المستوى الأكاديمى، وذلك عبر مجموعة من المؤلفات والترجمات المؤسّسة: «المرايا المتجاورة»، «مفهوم الشعر»، «قراءة التراث النقدى»، و«النظرية الأدبية المعاصرة»، «عصر البنيوية»، وغيرها، ومستوى المثقف صاحب الدور الفاعل فى الحياة الثقافية، المهموم بالقضايا المصرية لمجتمعه وأمته، عبر كتابيه: «هوامش على دفتر التنوير» «محنة التنوير»، وعبر مجموعة من المقالات التنظيرية والتطبيقية فى الدوريات والصحف، ملاحقا بذلك ما يستجد على الساحة من أفكار وإبداعات.

والمستوى الثالث؛ مستوى المسئول عن تخطيط المسار الرسمى للثقافة المصرية، وذلك بحكم عمله أمينًا للمجلس الأعلى للثقافة، الأمر الذى يوسّع دوره من صيرفى للأفكار يتعامل بها ومعها، إلى مطّلع على هموم المثقف الإنسان وعلى تطلعاته وطموحاته إلى مستقبل أفضل، مصداقًا لقوله فى كتابه «قراءة فى التراث النقدى»:

«الناقد لا يمكن أن يمضى بعيدًا فى مناقشة مهمة الأدب إلا إذا كانت لديه مفاهيم أكثر شمولا، عن مهمة الإنسان».

وفى هذا الحوار، تركيز من المحاور على المستوى الثالث من نشاط جابر عصفور، والدور الذى يضطلع به فى الثقافة المصرية والملاحظات على هذا الدور، وهو انحياز من المحاور، يتسع له صدرنا، كما نرجو أن يضىء شيئًا للقارئ.

«التحرير»

ق

ـ بدأت مشوارك النقدى منتميًا للمذهب البنيوى، كيف ترى الآن إلى صلاحية أدوات هذا المنهج لملاحقة الأفكار الجديدة والأشكال المحدثة فى الإبداع وفى تبديات الواقع من حولنا؟

● أولا أنا لم أبدأ بنيويًا، ومن يرجع إلى كتاباتى الأولى سيرى أنها تندرج فيما يسمى بالنقد الثيمائى وهو النقد الذى يشغل نفسه بالدلالة فى المحل الأول، وإذا كان هذا النوع من النقد يقرأ الأعمال الإبداعية، أو النصوص النقدية فيما يسمى «بنقد النقد»، فإن الجهد الأساسى هو فى اكتشاف العلاقات التكوينية للنص، وقراءة هذه العلاقات بما يكشف عن دلالة تزيد هذا النص عمقًا وثراء، سواء كان النص هنا نصًا نقديًا، أو إبداعيًا، أو فكريًا، وهذا التركيز على الدلالة سرعان ما اكتسب عمقًا، واتسع نتيجة القراءة والخبرة، وفى هذا المجال أحسبنى تأثرت بالبنيوية التوليدية التى تنتسب الى «لوسان جولدمان» وليس للبنيوية الشكلية التى تنتسب الى شتراوس، ونتيجة للتأثر بفترة من الفترات بالبنيوية التوليدية كنت حريصًا، على أن أقرأ الأعمال الأدبية والنصوص النقدية والفكرية على مستويين:

المستوى الأول هو الذى يكشف عن بنية دالة لهذه النصوص، والمستوى الثانى هو الذى يرد هذه البنية الدالة للنص إلى بنية أوسع تولدت عنها بنيه النص؛ هذه البنية الأوسع بالضرورة تقود إلى المجتمع، وإلى الثقافة وتخرجنا من عزلة النص وانغلاقه على نفسه.. لكن مع مضى الوقت واتساع التجربة بالممارسة حدث نوع من التأثر بكتابات إدوارد سعيد والمدارس النقدية التى جاءت بعد البنيوية. ومن هنا عدت مرة أخرى إلى بداية الدائرة وهى البحث عن الدلالة لكن من منظور أشمل، يفتح بنية النصوص وفى الوقت نفسه يلمح الصراع، وأشكال التعدد، ودروب الحوار الموجودة فى هذه النصوص سواء كانت إبداعية أو فكرية أو نقدية.. وإذا وضعنا فى الاعتبار أننى من النقاد الذين يفهمون النقد بالمعنى الشامل، فمن الطبيعى أن يكون تعاملى مع ثلاثة أنواع من النصوص: نصوص الإبداع، ونصوص الفكر، ونصوص النقد، وهذا يفسر لماذا أكتب أحيانا عن التنوير ولماذا أكتب أحيانا فى الفكر أو نقد النقد، أو النظريات النقدية أو المنهجية، وفى موازاة ما أكتبه متناولا أعمالا تطبيقية. ومن ثم فإذا أردت أن تصنفنى فصنفنى فى نقاد الدلالة أو ما يسمى بالنقد الثيمائى وهو النقد الذى يمكن أن يتأثر بهذه المدرسة أو تلك، لكن فى إطار حدوده الخاصة، التى تبدأ من الدلالة الأدبية للنص الأدبى ولا تفارقها إلا للدلالة الاجتماعية الأوسع شريطة أن تعود مرة أخرى إلى الدلالة الأدبية للنص.

ـ ولكن أين مكانة التراث فى هذا المنهج؟

● أنا تلميذ جيل.. العملية النقدية عنده أشبه بالمثلث، وسواء أكنت تتحدث عن طه حسين أو محمد مندور أو سهير القلماوى، ممن تأثرت بهم كل التأثر، فستجد أن هؤلاء

مع

جابر عصفور:

ملاذنا في الوعي النقدي

يعرفون تراثهم النقدى جيدا، وتراثهم العربى كله. كما يعرفون التراث النقدى الأوربى بشكل عميق. وفى الوقت نفسه لا يفتقدون الصلة الحميمة بالأعمال الإبداعية الموجودة، ولهذا حرصت على أن تكون رسالتاى للدكتوراه والماجستير مرتبطين بالتراث النقدى، كما حرصت على أن أكون متابعًا نشطًا وقارئًا جيدًا، ومترجمًا للنقد العربى والأوروبى، وفى الوقت نفسه أستفيد من هذين الرافدين: رافد التراث العربى، ورافد التراث الغربى فى تعميق وإرها ف أدواتى النقدية .فى التعامل مع النصوص الإبداعية والشعرية الموجودة فى الواقع.

ـ الحداثة مذهب مجلوب من واقع مجتمعى تختلف فيه الظروف عن ظروفنا اجتماعيا واقتصاديا وسياسيًا وفكريًا.. فهل يمكن أن تكون هناك حداثة أدبية فى مجتمع غير حديث أو محدث ؟!

● لسوء الحظ، فإن المصطلحات العربية غير منضبطة فى التعبير عن الحداثة، إذا قارنا بينها وبين ما هو موجود فى الفرنسية أو الإنجليزية أو الاسبانية، فهناك فرق مثلا بين كلمة «مودرنيزم» Modernism وهى الكلمة التى تدل على نزعة الحداثة، بوصفها مدرسة ترتبط بمرحلة تاريخية، وهناك كلمة Modernity وهى كلمة تدل على نزوع الحداثة من حيث هو نزوع يرتبط بملامح إبداعية خاصة، منها أولوية السؤال، ونسبية المعرفة، والتجريب، والمغامرة، وعدم الركون الثابت على مطلقات أو مسلمات جامدة؛ هذه ملامح تشكل نزوعاً عاماً، يمكن أن يكون فى أى زمان وأى مكان، ومن هنا علينا أن نميز بين «مودرنيزم» وهى مرتبطة بأوروبا فى فترة معينة لكن «المودرنيتى» أو Modernity النزوع الحداثى، هناك إذن مذهب الحداثة وهو مذهب أوروبى مرتبط بشروط تاريخية، والنزوع الحداثى، وهذا غير مرتبط إلا بشروط إبداعية خاصة.. هذه الشروط يمكن أن تكون موجودة فى أى عصر وفى أى مجتمع، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتحدث عن نزوع حداثى عربى ونتحدث عن نزوع حداثى أفريقى أو صينى أو هندى، ولا يكون فى الأمر شبهة استعارة مفاهيم أو نظريات أو مذاهب، وإنما يكون حديثنا عن نزوع للتمرد على قوالب جامدة، وعلى العقليات المتحجرة، وعلى التصديق المذعن السلبى، ويطرح السؤال.. ويرى أن السؤال أهم من الإجابة فى كثير من الأحيان، ويلح على التجريب و المغامرة بوصفها فتحاً لأفق جديد ومتغير ومتحول ومتوتر.. هذا النزوع الحداثى يتميز حسب البيئة التى يتولد فيها من حيث هو استجابة لشروط تاريخية، واجتماعية مرتبطة بهذه البيئة، ولهذا من الصعب أن نتحدث عن حداثة واحدة، لأنه فى حقيقة الأمر نحن أمام حداثات، تختلف من مكان إلى مكان حسب الظرف الاجتماعى والتاريخى والسياسى والاقتصادى للأمة.. الأمر نفسه ـ بالمناسبة ـ ما يقال فى الحداثة يمكن أن يقال فى التنوير؛ التنوير من حيث هو مذهب مرتبط بأوروبا فى القرن الثامن عشر، ولكن التنوير من حيث هو نزوع حداثى يحتكم إلى العقل، ويتمرد على التقليد، يمكن أن يوجد فى اماكن كثيرة، وفى عصور مختلفة دون أن يكون تقليدا أو استعارة من الغرب، وقد كتبت مجموعة من المقالات ذكرت فيها أننا حين نتحدث عن التنوير، نتحدث عن تنوير ننتسب فيه إلى ابن رشد ومحمد عبده وفرح أنطون بالقدر الذى نستفيد فيه من التنوير الغربى وليس فى الأمر أى شكل من التناقض فالتناقض موجود فقط فى عقول من يريدون أن يغلقوا على أنفسهم الأبواب فلا ينفتحوا على أحد.

التخطيط والتنفيذ

ـ من المفروض أن المجلس الأعلى للثقافة يمثل رأس الثقافة المصرية بينما تمثل أجهزة وزارة الثقافة الجسد الثقافى.. ولكن ما نراه هو العكس.. فهل أصبح المجلس الأعلى للثقافة تابعًا من توابع الوزارة بدلا من أن يلعب دور القائد لها؟

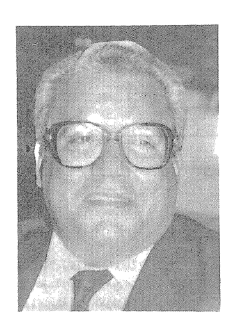
● يبدو أن الناس لاتفهم عمل وطبيعة المجلس الأعلى للثقافة، فالمجلس بحكم القرار الجمهورى بإنشائه والذى صدر عام ١٩٨٠، يقوم بثلاث مهمات.. الأولى منها تخطيطية، على أساس أن المجلس الأعلى للثقافة يضم سواء فى هيئته العليا أو فى لجانه المتخصصة صفوة مثقفى مصر، ومن ثم فإن المجلس هو عقل مصر الثقافى الذى يتولى عملية التخطيط، ابتداء من صياغة الاستراتيجية الثقافية للدولة وانتهاء بالمقترحات المفيدة التى يرى أن الحياة الثقافية لا تنهض إلا بها؛ هذه هى المهمة الأولى، أما الثانية فهى مهمة تنسيقية وفيها يقوم المجلس بالتنسيق بين قطاعات وأجهزة الوزارة المختلفة وبقية الوزارات فيما يتصل بالشأن الثقافى، والمهمة الثالثة هى التنفيذ لأن المجلس الأعلى للثقافة

يقدم المنتج الثقافى النموذجى الذى يدفع القطاع الخاص للحفاظ على مستواه، وهذا هو السر فى أنه من الناحية العملية نرى المجلس هو أغلب أو أكثر أجهزة وزارة الثقافة اتساعاً وشمولا وتعدداً، ولدوره الأساسى هذا، فى التخطيط والتنفيذ، فإن الذى يرأسه هو الوزير شخصياً.. ويعاون الوزير فى أداء هذا الدور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة من خلال القطاعات والإدارات المركزية المتعددة التى تساعد المجلس على أداء دوره الثقافى.. فكل ما ليس بهيئة فى وزارة الثقافة هو المجلس الأعلى للثقافة، بمعنى أن العلاقات الثقافية الخارجية، والرقابة، والإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية، والمركز القومى لثقافة الطفل، والمراكز القومية المتعددة، والبيوت الفنية المختلفة، كل ذلك هو المجلس الأعلى للثقافة، ومن هنا فإن القول بسيطرة وزارة الثقافة أو هيمنتها على المجلس الأعلى للثقافة هو قول من لا يعرف التركيبة الأساسية للمجلس وللوزارة معاً.

- كما قلت أنت فإن المهمة الأولى للمجلس هى التخطيط للشأن والسياسة الثقافية المصرية بينما يأتى التنفيذ ثالثاً أو رابعاً فى سلسلة مهامه التى انشئ من أجلها .. وكلنا نرى الآن أن المجلس تنازل عن دوره فى التخطيط للوزارة.. بينما اكتفى فقط بمجرد التنفيذ.

● أولا.. وثالثاً أو رابعاً لا تعنى التعاقب والترتيب، إنما تعنى المجاورة الزمنية أو التلازم، لأنه فى الوقت نفسه الذى يخطط فيه للثقافة فى مصر نراه ينفذ وينسق وينتج أيضاً، وأعطيك مثلا على ذلك، فنحن اليوم افتتحنا الاحتفال بالذكرى الثلاثين لوفاة محمد فريد أبو حديد، وكان دورنا أن ننظم الندوة العلمية التى تقام بهذه المناسبة، ولكن فى الوقت نفسه قمنا بالتنسيق بين عمل هيئة الكتاب ودار الكتب والثقافة الجماهيرية والشعب واللجان الثقافية ودار الهلال، فأصدرت دار الكتب مختارات من مقالات محمد فريد أبو حديد يعرفها القارئ لأول مرة، كما أصدرت دراسات لغوية وأدبية، والمجلد الأخير من الثقافة، والثقافة الجماهيرية أصدرت مسرحية «ماكبث» لوليم شكسبير التى ترجمها «أبو حديد»، وقصة «خسرو وشيرين»، وأصدرت دار الهلال «ابنة المملوك» والسيد عمر مكرم.. لقد حدث

جابر عصفور



كل ذلك بالتنسيق والتنظيم اللذين قام بهما المجلس الأعلى للثقافة بين كل تلك المراكز الثقافية المختلفة وفى الوقت نفسه الذى كان يقوم فيه هو بدوره فى تنظيم الندوة العلمية عن «أبو حديد» المحتفى به.

هذا نموذج لعمل المجلس الأعلى للثقافة، وهناك نماذج كثيرة قمنا وسنقوم بها فى المجلس، اضطلاعاً بدورنا الثقافى فى النهوض بالثقافة المصرية والعربية.

- أعمال المجلس الأعلى للثقافة ونشاطاته المختلفة، يغلب عليها الطابع الحكومى الرسمى بينما الثقافة متعددة بطابعها ويجب ألا تنجرف إلى مستنقع الحزبية والتحزب..؟

● المجلس الأعلى للثقافة هو بيت المثقفين المصريين جميعاً بغض النظر عن انتماءاتهم الحزبية أو الفكرية.. ولهذا السبب يا سيدى الفاضل فإن المجلس الأعلى للثقافة يضم بين أعضائه من ينتمون إلى جميع الأحزاب السياسية الموجودة على الساحة المصرية، وجميع الاتجاهات.

- مثل من؟ هل يمكن أن تعطينا أمثلة ؟

● أنا لا أشعر أننى فى موقف الدفاع عن نفسى أو عن المجلس ومن يريد أن يعرف عليه أن يقرأ القائمة التى تضم أسماء الأعضاء فى المجلس الأعلى للثقافة ولجانه المختلفة. هناك أكثر من أربعمائة عضو من مختلف الاتجاهات السياسية والفكرية مثل **محمود أمين العالم إلى جانب عاطف العراقى، إلى جانب مراد وهبة. وأحمد سويلم وفؤاد زكريا و أحمد عبدالمعطى حجازى** بدون تمييز إلا فيما يتصل بمنطقة العمل الثقافى، وعندما نذكر اسماً من الأسماء التى لا توجد فى المجلس الأعلى للثقافة وفى بعض لجانه، فهذا لا يعنى تجاهله على أساس حزبى أو غير حزبى، وإنما يعنى أن المجلس يقوم على التمثيل النسبى فى تشكيل لجانه المختلفة، وهذا التمثيل متغير، فجميع أعضاء اللجان يتغيرون كل عامين، وهذا التغيير المراد به فتح الباب أمام أسماء وشخصيات جديدة تدخل ضمن نشاطات اللجان المختلفة بالمجلس، بحيث نضمن باستمرار تدفق الدماء الحيوية لتلك اللجان، وندوة **فريد أبو حديد**، أو مؤتمر مستقبل الثقافة فى مصر الذى نظمناه مؤخراً يدلك على ذلك، فكانت هناك أسماء بين المشاركين يحسبون على التيار الماركسى، وهناك أسماء تحسب على الناصرين أو القوميين أو الإسلاميين وهكذا - على سبيل المثال: المستشار **طارق البشرى** إلى جانب **محمد حلمى القاعود** إلى جانب **فاطمة موسى، إلى جانب أحمد كمال زكى إلى جانب قاسم عبده قاسم إلى جانب فاروق خورشيد ومحمد عنانى ومحمود فهمى حجازى إلى جانب نعمات أحمد فؤاد.**

- لجان المجلس الأعلى للثقافة يسيطر عليها الأكاديميون من أصدقاء جابر عصفور، وزملائه بينما هناك غياب لبعض الرموز الثقافية فى الحياة الثقافية المصرية!

● طبيعى أن يسيطر الأكاديميون على نشاطات اللجان المتخصصة .. لو أخذنا مثلا لجنة التربية وعلم النفس.. من من غير الأكاديميين يمكن أن يكون فى هذه اللجنة؟.. لو أخذنا لجنة التاريخ، فمن المؤكد أن يكون للأكاديميين الدور الأساسى فيها، ومع ذلك

فإن فيها من الشخصيات السياسية غير الأكاديمية، وفى لجنة الفلسفة هناك الأكاديميون إلى جانب غيرهم.

ـ فى لجنة القصة والشعر حيث يمثل الإبداع مساحة أكبر مما يقوم به الأكاديميون ؟

● الذى يقول هذا عن لجنة القصة لايعرف شيئًا، لأن لجنة القصة تضم فى عضويتها خمسة عشر عضواً من أبرز كتاب القصة فى مصر على الإطلاق، ابتداء من فتحى غانم مروراً **بجمال الغيطانى ويوسف القعيد**، بالمناسبة لا يتعدى عدد النقاد فى لجنة القصة اثنين على الأكثر: وهما **رضوى عاشور**، والدكتور **أمين العيوطى** وهما أيضاً من كتاب القصة هذا إذا استبعدنا إسهاماتهما الأكاديمية والدراسية.

أما لجنة الشعر فإن أغلب أعضائها من الشعراء وليس فيهم من الأكاديميين غير الدكتور القط والدكتور **محمد عبدالمطلب**، والدكتور **محمود الربيعى**. فى مقابل كل الشعراء الذين يخطرون على بالك ابتداء من **أحمد عبدالمعطى حجازى وفاروق شوشة. وفاروق جويدة وأبو سنة وسويلم وملك عبدالعزيز. ومحمد سليمان** من الذين يمثلون الشعر الحر. **وعبدالرحمن الأبنودى وسيد حجاب** من شعراء العامية.

ـ عمل المجلس الأعلى للثقافة يغلب عليه الطابع الانتقائى المذهبى فى نشاطاته فقد استبعد كثيرًا من أصحاب قصيدة النثر من التمثيل فى مهرجان الشعر الأخير كما استبعد عفيفى مطر وهو شاعر كبير بينما دعا عددًا من الصغار؟!

● هذا باطل وتدليس وتزوير، لأن مهرجان الشعر الأخير الذى أقامه المجلس هوجم لأكثر من سبب، وأهم الأسباب التى هوجم من أجلها أنه امتلأ بشعراء قصيدة النثر؛ **إيمان مرسال** تمثل قصيدة نثر **وفاطمة قنديل، ومحمد صالح وسيف الرحبى وأمجد ناصر ولينا الطيبى**. لقد كان هناك أكثر من خمسة عشر شاعراً يمثلون قصيدة النثر.

أما بالنسبة **لعفيفى مطر**، فإن من يقول إنه لم يدع لمهرجان الشعر فهو كاذب، لقد دعى إلى هذا المهرجان، وأنت شخصيا رأيته فى مؤتمر مستقبل الثقافة العربية، وهو حتى هذه اللحظة عضو فى لجنة الشعر بالمجلس، ويدعى إلى كل مؤتمرات المجلس الأعلى، أما أنه يحضر أو لا يحضر فهذا شأنه هو وليس علينا أن «نكتف» الناس ونلقى بهم فى فى ندواتنا ومهرجاناتنا أو نسوقهم بالعصى ليحضروا إلينا!!

ـ نشاطات المجلس يغلب عليها الطابع الدعائى.. وطابع المهرجانات، بما لايتناسب مع وقار الثقافة والمثقفين الذين يمثلهم؟!

● من يقول هذا لا يعرف أنشطة المجلس، ويبدو أنه لا يعيش فى مصر، لأن المجلس الأعلى للثقافة يقوم بأنشطة متعددة جداً، فالمجلس يقوم بتنظيم العلاقات الثقافية بيننا وبين الدول الأخرى، والمشروع القومى للترجمة. وقد أصدرنا حتى الآن أكثر من عشرين كتابا من أهم الكتب وأخطرها ضمن هذا المشروع الضخم والطموح، هذا أيضًا من نشاطات المجلس الأعلى للثقافة إلى جانب بعث المكتبة العربية وإصدار مجموعة من الكتب الأساسية فيها، بالإضافة إلى إحياء ذكرى مفكرينا الكبار وطبع أعمالهم المجهولة، كما رأيت فى محمد حسنين هيكل **وفريد أبو حديد**، وفى مجال المؤتمرات يفخر المجلس بأن أعاد مصر إلى موقعها الذى تستحقه بعد غياب طويل عن المشاركة فى الحياة الثقافية العربية بسبب الظروف السياسية التى نعلمها جميعاً فعادت مصر قبلة للمثقفين العرب يأتون إليها من كل مكان اعترافًا لها بمكان الصدارة والمركز، ويتنافس المثقفون العرب للمجئ إليها والمشاركة فى ندواتها ومؤتمراتها لأنهم يجدون فيها من الحرية ما لا يجدونه فى أية عاصمة عربية أخرى، هذا من عمل المجلس الأعلى للثقافة، ومشروع التفرغ والانتقال به من مجرد منحة بمائة جنيه فى الشهر لأكبر الأدباء الى منحة تتراوح بين الستمائة والألف وخمسمائة جنيه فى الشهر. لكى يحيا الكاتب والأديب حياة كريمة ويتمكن من الإبداع دون ضغوط وعنت، هذا أيضا من عمل المجلس الأعلى للثقافة.

ـ وماذا عن الخلاف مع وزارة المالية حول منح التفرغ للأدباء؟

● وزارة المالية لا تريد أن تعترف بمنح التفرغ وأهميتها، ولكن من حسن الحظ فإن صندوق التنمية الثقافية يدعم منح التفرغ بكل ما يستطيع ونأمل فى المزيد من الجهات الأخرى.

المنح والمنع

ـ دعنا نتوقف هنا ونقول إنكم تعطون منح التفرغ لمن لا يستحق وتحجبونها عمن يستحق مثل عفيفى مطر وسعيد الكفراوى وسليمان فياض وآخرين.

● ما دمت قد ذكرت **عفيفى مطر**، فقد منح منحة التفرغ لمدة عامين قبل ذلك ورغم ذلك فقد طلبنا منه أن يمهلنا مدة قصيرة ريثما تكتمل الميزانية، ولم ترفض منحة التفرغ له. رغم ما قيل من أن لديه أملاكا تجعله فى وضع مادى ومالى لا يستحق معه منحة من الدولة للتفرغ.

ـ هل تحققتم من هذه الأقاويل والإشاعات؟

● لسنا جهاز تحقيق، وليست مهمتنا القيام بالتحرى، ولكن لدينا أولويات فلا يعقل أن أعطى كاتباً منحة تفرغ مرتين بينما هناك كاتب يستحقها ولم يحصل عليها من قبل، وإذا قرأت أسماء الذين يحصلون على منحة التفرغ لن تجد من بينهم اسماً واحداً يمكن أن تتهمه بأنه إمعة أو موالى للحكومة، فهناك الكاتب محمد عودة والدكتور سيد القمنى، **وأحمد صبحى منصور، وسلوى بكر ويوسف أبو رية** وغيرهم كثيرون فنحن لا نقدم منحة التفرغ رشوة للاستمالة أو مكافأة عن تأييد سياسى أو غيره، وهذه الأسماء التى ذكرتها خير دليل على ذلك.

ـ المجلس الأعلى للثقافة غائب عن الخلافات على صعيد الفكر والثقافة.. قضية نصر أبو زيد مثالاً، ثم الاتهامات الموجهة لـ حسن حنفى ومعركة «الزنزانة وشرف» إلى آخر الخلافات والقضايا الثقافية التى يمكن أن يقوم فيها المجلس بدوره كحكم بين الأطراف.

● فيما يتصل بقضية نصر أبو زيد، فإن المجلس الأعلى للثقافة أصدر بياناً مشهوراً جداً ، وقد هوجم المجلس من أكثر من شخص بسبب ما جاء فى هذا البيان، ولا توجد مناسبة أو فرصة إلا وندعم فيها حرية الرأى بلا أدنى تردد. أما فيما يتصل بما تسميه

بالمعركة بين صاحبى «شرف» و«الزنزانة»، فإنه فى رأيى لم تكن هناك معركة، أو أى أسباب ومبررات لقيامها. وإنما كل ما كان أن هناك بعض الجهلاء الذين لم يصبروا حتى يقرءوا الرواية فاتهموها ظلماً وبهتاناً، وحينما نشرت الرواية خرست الألسنة كلها التى تطاولت على الرواية وكاتبها لأنه اتضح للجميع أن صنع الله إبراهيم ذكر اسم كاتب رواية «شرف» ضمن الأسماء الأخرى التى استعان بها. فقد كان صنع الله أميناً مع نفسه ومع الآخرين ولم يكن يستحق كل هذه الضجة المفتعلة التى تدخل فى باب الفجاجة أكثر من دخولها فى باب المعارك.. فهو حديث حاقد ينم عن منافسة شخصية رخيصة، لا أكثر ولا أقل.

ـ لماذا لم تقل ذلك فى حينه؟

● هل نسيت أننى ناقد؟ إذا قرأت جريدة «الحياة» اللندنية ستجد أننى كتبت مجموعة من المقالات عن روايتى شرف والزنزانة.

أما إذا جئنا للدكتور حسن حنفى، فإن رأيى أنه لا توجد معركة حول حسن حنفى أو معه. لماذا؟ لأن هناك شخصا ادعى المعرفة. وادّعى أنه يفهم فى علم الكلام، ووسم حسن حنفى بمجموعة من الاتهامات، إن دلت على شىء فإنما تدل على أن هذا الشخص لم يقرأ كتب حسن حنفى، وإذا قرأها فإنه لم يفهمها. وهذا الرجل الذى يعمل فى إحدى كليات الأزهر نسب نفسه إلى ما يسمى بجبهة علماء الأزهر، وقد أعلن رئيس جبهة علماء الأزهر، أنه لا يمثل رأى الجبهة، وأن هذا الرجل يمثل رأيه الشخص وأنا شخصيًا أرى فى مثل هؤلاء الناس أن الرد عليهم يرفعهم إلى مستوى العلم والعلماء، ولكن هؤلاء أقرب إلى الجهال الذين يفتون فيما لا يعلمون، والجدير بكلياتهم وجامعاتهم، أن تعاقبهم وتحولهم إلى مجلس تأديب، لأنهم يهينون المؤسسة العلمية العريقة التى هى الأزهر الشريف، وبالمناسبة يوجد فى قوانين الجامعات المصرية ما يمنع عضو هيئة التدريس من الوقوع فى عمل شىء يخل بالشرف والأمانة، وفى رأيى أن اتهام مفكر إسلامى مثل حسن حنفى بالكفر والإلحاد. فيه إخلال بالشرف والأمانة كأستاذ جامعى. خصوصًا مع حسن حنفى الذى يحسب على التيار الإسلامى، وهذا يذكرنى بمن كفّروا الإمام الغزالى.

ـ عملك فى الصحافة هل جاء على حساب كونك ناقداً رصينًا؟ وهل يتناقض عملك فى الصحافة العربية مع عملك كمسئول كبير تمثل مؤسسة حكومية ثقافية كبيرة؟

● هذا ليس صحيحاً.. فالناقد لايزال موجوداً، وليس المهم أن يكتب الناقد فى صحيفة أو مجلة ولكن المهم ماذا يكتب، فإذا اتهمنى قارئ بأننى أكتب بطريقة صحفية سهلة، فأهلا وسهلا يمكن أن أناقشه فى ذلك، ولكن أن اتهم بأنى اكتب فى «الحياة» أو «العربى» فهذا مجرد لغو، فعميد الأدب العربى طه حسين كان يكتب فى الأهرام. وفى جريدة «السياسة» اليومية والأسبوعية، وكتاب حديث الأربعاء نفسه، يحمل العنوان نفسه الذى كان يكتب به طه حسين مقاله الأسبوعى فى جريدة «السياسة».. فالمقالة القصيرة لا تنتقص من قيمة الناقد، وما ينتقص من قيمة الناقد فقط هو ما يقوله. ضمنا فى مقالته، فإذا وجد من يقول ان مقالاتى فى الحياة أقل من المستوى المطلوب فأهلا وسهلا به فى حوار ونقاش حول رأيه أما غير ذلك فلا مجال للحوار أو المناقشة. وبالمناسبة فإن الشكوى تأتينى دائمًا من أن المقالات التى أكتبها فى الحياة دسمة جدا وصعبة بما لا يتناسب مع قارئ صحيفة يومية.. وهذه الشكوى لا أسمعها إلا فى مصر، ومن بعض أشباه المثقفين وليس من المثقفين الحقيقيين، وكتاباتى الأسبوعية فى جريدة الحياة والشهرية فى مجلة العربى إنما أقصد بها الحفاظ على روح الناقد وتواصله الدائم مع معطيات الحياة الثقافية المصرية والعربية، وإذا سألتنى لماذا «الحياة» ولماذا «العربى» أقول لك لسبب بالغ البساطة لأن جريدة الحياة، وهى جريدة عربية كبيرة بل أكبر الجرائد العربية فيما يتعلق بالثقافة العربية، هى التى ألحت على فى طلب الكتابة وأنا أشعر حيالهم بقدر من الوفاء لهذا، وبعد ذلك جاءنى عرض بالكتابة به من الشرق الأوسط لكنى اعتذرت لأصدقائى فيها بسبب ضيق الوقت وكثرة مشاغلى، ويظل للحياة سبق الطلب، وما تفعله الحياة بمقالاتى لم أر مثله فى جريدة مصرية. وللأسف لا توجد جريدة مصرية تستطيع أن تقف على المستوى نفسه الذى تقف فيه جريدة الحياة ثقافيا، فهى تعتبر جريدة النخبة المثقفة العربية على مستوى العالم كله، وحينما أذهب إلى نيجيريا أو نيويورك أو أوروبا أجد من يناقشنى حول كتاباتى فى الحياة، التى لها حضورها فى مختلف البلدان والعواصم العالمية.. وأنا شخصيا سعيد بأننى أكتب فيها، ولا أذيع سراً حين أقول إننى أرفض ما عدا ذلك بسبب ظروفى العملية والصحية.

ـ مشاركتك الفعالة فى بعض اللجان الثقافية العربية ألا تلقى بظلال حول حيادك الذى يجب أن تتمتع به كمسئول كبير فى الثقافة المصرية؟

● لقد كنت فى فترة من الفترات مستشاراً للنشر فى مؤسسة «سعاد الصباح» للنشر، وبمجرد دخولى المجلس الأعلى للثقافة كأمين عام، اعتذرت عن هذا الدور، وقد قدروا هذا.. وقد عرض علىّ أن أكون عضواً فى مجلس أمناء مؤسسة البابطين. فظللت فيها فترة حتى وجدت أن هذا العمل يتعارض مع عملى فى المجلس، ولا يتيح لى الوقت الكافى للقيام بدورى الأساسى فى المجلس فتقدمت باستقالتى، وأنا من الناحية الرسمية والعملية لست عضواً فى أية لجنة أو إدارة أية موسسة عربية أو غير عربية، بما يتعارض مع عملى بالمجلس، بل رفضت ترشيح نفسى لرئاسة اتحاد الكتاب بعد أن كثر إلحاح الأصدقاء والزملاء علىّ للقيام بذلك، وما أكثر الإشاعات التى أطلقت فى هذا الشأن ولكنى رفضت خوفًا من أن يتعارض موقعى فى الاتحاد مع موقعى فى المجلس، ولكى أترك لزملائى الفرصة لكى يكونوا موجودين فى الاتحاد، وقمت بمساعدتهم أثناء الانتخابات وأحمد الله أنهم نجحوا.

ـ أنت إذن تعلن أنك كنت تناصر فريقًا بعينه فى انتخابات اتحاد الكتاب

● أنا لا أنكر أن قلبى وجهدى ووقتى كان مع كل الرموز المستنيرة التى دخلت مجلس إدارة اتحاد الكتاب، لأنه شرف للمجلس أن ينجح **بهاء طاهر وجمال الغيطانى ومحفوظ عبدالرحمن** وأن يصبح **سعد الدين وهبة** رئيسًا للاتحاد و**فاروق خورشيد** نائبًا للرئيس؛ هذا شرف للاتحاد وعودة به إلى المسار الصحيح الذى ضل عنه طويلا.

ـ لجنة الجوائز بالمجلس الذى ترأسه تعطى الجوائز لمن لا يستحق بينما تحجبها عمن يستحق فهل يعقل أن ألا يحصل عبدالرحمن بدوى ومحمود أمين

العالم حتى الآن على جائزة الدولة التقديرية؟ بينما فاز بها ممدوح الليثى وآخرون ممن لا يستحقون؟!

● أولا نحن - المجلس الأعلى للثقافة - لاعلاقة لنا بجائزة الدولة التقديرية.. نحن فقط جهاز استقبال وإرسال.. هناك القانون الذى أقره مجلس الشعب لتنظيم منح جوائز الدولة - والذى يوكل مهمة الترشيح للجوائز الى الجامعات والمؤسسات البحثية والنقابات المختصة، والجمعيات العلمية المتخصصة، كل هؤلاء يرسلون لنا ترشيحاتهم كل عام ووظيفتنا نحن هى مجرد التأكد من أن هذه الترشيحات قانونية؛ بمعنى ألا نقبل ترشيح أحد لنيل جائزة الدولة فى الأدب وهو طبيب - مثلا - كما فعلت جامعة عين شمس مثلا لمدة سنتين متواليتين حين رشحت يونان لبيب رزق فى الآداب بينما هو مؤرخ، فكان علينا أن نرفض ذلك لعدم انطباقه على القانون إلى أن تم ترشيحه لنيل جائزة التاريخ ففاز بها، فمهمتنا إذن تبدأ بالبحث فى قانونية الترشيح، ثم نعرض الترشيح على التصويت بالمجلس الأعلى للثقافة الذى يتكون من كبار المثقفين فى مصر والذين يتم تعيينهم بقرار من مجلس الوزراء، والذى يحصل على أعلى الأصوات هو الذى يحصل على الجائزة.. وهناك أسماء عظيمة تتشرف الجائزة بحصولهم عليها، مثل عبدالرحمن بدوى ومحمود أمين العالم وغيرهما؛ ولكن المشكلة أن هذه الأسماء لم ترشح من جهات علمية أو بحثية، كما ينص القانون، ومن ناحيتنا لا نستطيع أن نلمح - مجرد تلميح - لجهة من هذه الجهات بترشيح أحد الأسماء التى تستحق الجائزة فعلا. فنحن مجرد قاض محايد ولا يمكننا التدخل فى الترشيح للجوائز، فليس ذنبنا - إذن - أن كثيرا من الأسماء التى تستحق جوائز الدولة التقديرية، لم تحصل عليها، ومع ذلك فقد فاز بجائزة الدولة التقديرية فى السنوات الأخيرة من يستحقها فعلا. وإذا كان قد فاز بها بعض من لا يستحق - كما تقول أنت عن ممدوح الليثى أو غيره، فاللوم يقع على الجهات التى رشحته وليس علينا نحن، أما عن الدكتور عبدالرحمن بدوى فيمكنك كصحفى وكاتب أنت وغيرك من الكتاب والصحافيين أن تطالبوا جامعة عين شمس - وهى الجامعة التى كان يدرس فيها مادة الفلسفة - أن تقوم بترشيحه وحين يصلنا هذا الترشيح فلا اعتقد أن أحداً من أعضاء المجلس سيمانع فى منح الجائزة له فهو قيمة علمية كبيرة ويشرف الجائزة.. وكل الذين فازوا بها - أن يفوز بها عبد الرحمن بدوى.

أما عن جائزة الدولة التشجيعية، فهناك لجنة تشكل كل عام بقرار من وزير الثقافة، تضم عدداً من أعضاء اللجان المختلفة بالمجلس الأعلى للثقافة، وهذه اللجنة تسمى لجنة الجائزة، تتلقى ترشيحات من اللجان المختلفة بالمجلس وتقوم بفحصها ومنح الجائزة لمن تراه مستحقاً لها، فإذا فاز بالجائزة واحد لا يستحقها فما ذنب المجلس الأعلى فى ذلك، الذنب هنا يقع على اللجنة التى رشحته - فإذا كان شاعراً فاللوم يقع على لجنة الشعر، وإذا كان قصاصاً فاللوم يقع على لجنة القصة وهكذا، أما عن المجلس وأمانته فلا لوم عليهم فى ذلك، لأننى لا أتدخل فى ترشيحات اللجان أو فى قراراتها، وعلى اللجان وأعضائها أن يتحملوا مسئولية اختياراتهم أمام الرأى العام.

- ما مدى مسئوليتك عن اختيار أعضاء اللجان بالمجلس؟

● نحن لا نختار سوى مقررى اللجان فقط أما الأعضاء فلسنا نحن الذين نختارهم. وحتى مقررى اللجان نحن لا نختارهم تقريبا ولكنهم يفرضون أنفسهم علينا بتميزهم.. فهل يخطر على بالك شخص أكثر تميزاً من عبدالقادر القط ليرأس لجنة الشعر؟ وهل يخطر على بالك اسم أكثر تميزاً فى القصة من فتحى غانم ليرأس لجنة القصة؟ أما بقية أعضاء اللجان فيرشحهم لنا مقرر اللجنة وما علينا إلا أن نقره على ترشيحاته، ويصدر قرار وزارى بتشكيل اللجان، وبالمناسبة اللجان مستقلة تماماً عن أمانة المجلس. وعلى سبيل المثال: قررت لجنة الشعر منح جائزة الدولة التشجيعية فى إحدى السنوات لمحمد فريد أبوسعدة. وقد رفضت ذلك كناقد متخصص - ومع ذلك لم أتدخل فى قرار اللجنة، وما كان لى أن أتدخل و منح أبوسعدة جائزة الدولة التشجيعية عن أحد دواوينه، ورغم ذلك لا أملك - كأمين عام للمجلس - إلا أن احترم قرار اللجنة.. أما كناقد فلى رأيى المختلف؛ وهذا مجرد مثل واحد من اختلافاتى الكثيرة مع لجان المجلس ومع ذلك لا أملك إلا أن أحترم قرارها واستقلاليتها فى اتخاذ مثل هذا القرار ويمكنك أن تسأل فى ذلك رؤساء اللجان وأعضاءها.

- هل يعطل المجلس الأعلى للثقافة إصدار قانون جديد لاتحاد الكتاب أحاله عليك مجلس الشعب لدراسة بعض التعديلات عليه، خاصة تلك التى تتعلق بإطلاق يد وزارة الثقافة ووزيرها فى التدخل فى المجلس الأعلى وحق حله؟

● أولاً: قانون اتحاد الكتاب الحالى لا يطلق يد وزير الثقافة فى اتحاد الكتاب، وكل ما حدث أن اتحاد الكتاب الذى كان برئاسة ثروت أباظة تقدم بطلب لإدخال بعض التعديلات على قانون اتحاد الكتاب، فطلبت لجنة الثقافة بمجلس الشعب تلك التعديلات لمراجعتها مع وزارة الثقافة، وهذا أمر طبيعى، وقد روجعت هذه التعديلات بالفعل مع وزير الثقافة ومستشاره القانونى، وقد حضرت كأمين عام للمجلس الأعلى للثقافة مناقشة تلك التعديلات مع وزير الثقافة، وانتهينا منها منذ زمن، ولكن الأستاذ سعد الدين وهبة الرئيس الجديد لاتحاد الكتاب طلب مناقشة هذه التعديلات مجدداً مع وزير الثقافة، وقد تم ذلك له بالفعل، وتقابل وزير الثقافة مع سعد الدين وهبة وتفاهموا حول تلك التعديلات ولا دخل لنا كمجلس بهذا الأمر من قريب أو بعيد، وأقول لك شيئا أو خبرا جديداً إنه من بين الأمور التى ستعرض على المجلس الأعلى للثقافة لإقرارها، أن يصبح من حق اتحاد الكتاب الترشيح لنيل جائزة الدولة التقديرية مع الجهات الأخرى التى يحق لها قانونا هذا الترشيح، وهذا لم يكن موجوداً من قبل.

- وماذا عن القيمة المالية للجائزة وهى قيمة متدنية جداً بالقياس للجوائز التى تمنحها بعض المؤسسات الثقافية الأهلية فى عديد من الدول العربية.

● لقد أعددنا منذ ثلاث سنوات مشروع قانون توليت إعداده أنا مع بعض الخبراء القانونيين، ومع وزارة التعليم العالى، وتمت مراجعته بمجلس الدولة.. والمفروض أن هذا القانون موجود الآن فى مجلس الوزراء لتقديمه إلى مجلس الشعب لإقراره.. وهو يقضى برفع قيمة الجائزة من خمسة آلاف

جنيه إلى خمسة وعشرين ألفا.. على أن تكون هناك جائزة وسطى بين التشجيعية والتقديرية وتسمى بجائزة التميز، وقيمتها خمسة عشر ألف جنيه. ولا تمنح لمن تجاوز الأربعين عاماً، وقد انتهت مسئوليتنا عند تقديم مشروع هذا القانون للحكومة وأصبح الدور الآن على الحكومة لتقديمه لمجلس الشعب لإقراره.

ـ وماذا عن قانون حماية المؤلف ودور المجلس في الحفاظ على حقوق المؤلفين في مواجهة جشع الناشرين وتلاعبهم؟

● عندنا بالمجلس جهازان: جهاز اسمه إدارة حقوق المؤلف وعندنا المكتب الدائم لحماية المؤلف، وهو المكتب الذى يرأسه الدكتور **أحمد خليفة**، الوزير الأسبق، وهناك مجموعة من الأنشطة لهذا المكتب، **أولها**: التعاون مع جميع الهيئات والمؤسسات والمنظمات الدولية الخاصة بحقوق الملكية الفكرية، واتفاقيات الجات وما أشبه؛ **وثانيها**: الاتصال بجميع الهيئات والمنظمات الحكومية وغير الحكومية بمصر ذات العلاقة بحماية حق المؤلف؛ **وثالثها**: الإعداد بالتعريف والتثقيف والتعليم للأنظمة والقوانين الجديدة المحلية والعالمية الخاصة بحقوق المؤلف.

ـ ولكن كل ذلك لم يحمِ الكتّاب والمؤلفين من الوقوع فى براثن بعض الناشرين الجشعين.. فمن يحمى هؤلاء الكتاب ويضمن لهم حقوقهم؟

● العلاقة بين الناشر والمؤلف ينظمها القانون العادى.. وفقًا للعقد المبرم بينهما، والعقد شريعة المتعاقدين، كما يقول رجال القانون.

ـ المجلس الأعلى للثقافة يهتم بتكريم الأموات مثل أبى حيان التوحيدى ومحمد فريد أبو حديد وحسنين هيكل وغيرهم.. بينما الأحياء مثل العلامة الكبير محمود شاكر لا أحد بالمجلس يسأل عنه.. فما ردكم على ذلك؟

● نحن نتحرك فى أنشطتنا على ثلاثة مستويات، **الأول**: تكريم الرواد مثل **التوحيدى وأبو حديد وهيكل وغيرهم؛ الثانى**: مواجهة مشكلات الحاضر وإبراز رواده، كأن نناقش مشكلات العنف والتطرف والإرهاب أو قوانين الجات الجديدة خاصة المتعلق منها بحقوق التأليف والفكر، وبحث ومناقشة مشكلات الكتاب والنشر.. إلخ.. كما أننا نعنى إلى جانب ذلك بتاريخ الأحياء.

ـ مثل من؟

● سأقول لك .. **أما المستوى الثالث** من اهتماماتنا، فيتعلق باستشراف المستقبل مثل مؤتمر مستقبل الثقافة العربية الذى انتهينا منه منذ أيام، أما عن تكريم الأحياء فقد كرمنا أكثر من خمسين شخصية حتى الآن ـ على سبيل المثال: كرمنا كل رواد علم النفس الأحياء مثل الدكتورة سمية فهمى وغيرها، وفى علم الاجتماع مثلا الدكتورة **حكمت أبوزيد**، وفى النقد الأدبى كرمنا كثيرين كان آخرهم الدكتور **على الراعى** .. هناك أكثر من خمسين شخصية تم تكريمهم من قِبل المجلس.

ـ ما هى مظاهر هذا التكريم؟

● إننا نطلب من المتخصصين والمهتمين إلقاء الضوء وتقديم الأبحاث والدراسات عن فكر وجهود الشخصية المكرمة، وعمل بعض الندوات، ومنحه درع المجلس فى مناخ احتفالى، وهناك بالمناسبة بعض الشخصيات التى رفضت التكريم وأبرز مثلين فى هذا الخصوص: **محمود أمين العالم ومحمود شاكر**، وقد اقترحنا أن نقيم «سيمينار» باسم **العالم** تكريما له. ولكن هو الذى اعتذر بإلحاح وبشدة، كذلك فقد قررنا إقامة احتفالية كبيرة للأستاذ **محمود شاكر** يدعى إليها من يعرف قدره وإسهاماته فى مجال الأدب والثقافة العربية على مستوى البلدان العربية كلها. ولكن الأستاذ **محمود شاكر** هو الذى رفض ذلك.

كما قلت لك نحن مهتمون بمستويات مختلفة فى نشاطاتنا، **أولها**: إنعاش الذاكرة القومية بإلقاء الضوء على الرواد؛ **ثانيها**: مواجهة مشكلات الحاضر وتكريم رواده، **وثالثها**: الأفق المستقبلى بعمل الندوات والمؤتمرات والدراسات التى تبحث فى مشكلات المستقبل وكيفية الاستعداد لها، ونحن نعمل فى المستويات الثلاثة بنفس الروح وفى نفس الوقت.

التنوير والمستقبل

ـ هل تقف عند مرحلة وكأن التنوير إنتهى عند هيكل وطه حسين وعبدالرازق وقاسم أمين وغيرهم، أو كأن التنوير فى العصر الحاضر يجب أن يكرر ما قام به هؤلاء.. فكيف تنير الحاضر والمستقبل بالعودة إلى الماضى؟

● فى رأيى أن التنوير حركة مستمرة؛ يبدأ من **الطهطاوى** ولا ينتهى إلى الآن، فمازال التنوير مستمراً، وبالقدر الذى ننسب فيه **رفاعة رافع الطهطاوى** إلى حركة التنوير بوصفه البداية، يمكن أن ننسب **لنصر حامد أبوزيد** إلى حركة التنوير باعتباره أحدث حلقة فيها، فحركة التنوير مستمرة.. نحن فى المجلس الأعلى للثقافة لا نتوقف عند مرحلة معينة، فنحن نحتفل **بمحمد فريد أبوحديد** وهو لا ينتمى إلى القرن التاسع عشر، لقد مات **أبوحديد** عام ١٩٦٥، فهو إذن من المعاصرين، كما أننا نحتفل بالدكتور **على الراعى**. وبمستقبل الثقافة العربية .. أليس ذلك من التنوير وفى إطاره؟

التنوير إذن حركة مستمرة لا تتوقف على الإطلاق، لأن مفهومنا للتنوير مفتوح، فهو يقوم بالاعتماد على حركة العقل، وتأكيد عناصر **الابتداع**، وجعلها الأساس. فى المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهذا ما يجعل حركة التنوير مستمرة ولا تتوقف عند مرحلة معينة أو أشخاص بعينهم، كما يجعلها قابلة للتنوع، أما الذى يقول لك إن التنوير هذا منقول عن حركة التنوير الأوروبية فى القرن الثامن عشر، فهو لا يعرف شيئا عن الموضوع الذى يتحدث فيه، لأن التنوير حتى وإن كان مرتبطا ببعض العلاقات والروابط الأوروبية، إلا أن له جذور؛ إسلامية وعربية واضحة وضوح الشمس، فى الفلسفة العقلانية الإسلامية .؛فلست كأمين للمجلس أو كناقد ومثقف أقف فى فهمى لحركة التنوير عند مرحلة معينة. فالتنوير هو ممارسة العقل لقدراته فى النقد والخلق والابتكار والتجديد وهذا ما نجده لدى كثيرين منا وفى مختلف العصور والبيئات والظروف.

الثورة والتنوير

ـ إذا كان هذا هو مفهومك للتنوير فلماذا تتهم ثورة يوليو بأنها «أصولية عسكرية، لا تختلف فى شىء عن الأصولية الدينية متجاهلا دورها التنويرى الواضح خاصة فى مجال

الثقافة والتعليم وتكريم الأدباء والفنانين فى «عيد العلم» وغيره من مظاهر التكريم التى كان يحرص عبد الناصر شخصيا على حضورها؟.

● أنا ياسيدى ابن من أبناء ثورة يوليو.. وأعتقد أننى ناصرى بأكثر من معنى.. ودعنى أحكى لك هنا قصة ظريفة ومهمة. لقد تخرجت فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٥ حاصلا على تقدير امتياز مع مرتبة الشرف والأول على جميع أقسام اللغة العربية فى جميع الجامعات المصرية، وبسبب البيروقراطية لم أكلف بالعمل معيداً بالكلية كما كان مقدراً لى وكما جرت العادة على تعيين الأول معيداً بالقسم، فأخذت أبحث عن وظيفة، ولكن من كان ينظر إلى أوراقى ويجدنى حاصلا على تقدير امتياز يرفض تعيينى خوفاً من أن أكون منتمياً للشيوعيين أو الإخوان المسلمين، فلا يعقل أن أكون حاصلا على امتياز ولا أعين بالجامعة إلا لهذا السبب وحده؛ حتى قرأت إعلانا عن وظيفة مدرس بوزارة التربية والتعليم فتقدمت بأوراقى وكان ترتيبى الخامس على حوالى ألف متقدم، وكانت العادة فى تلك الأيام أن يعين العشرة الأوائل بالعاصمة، «القاهرة»، ففرحت لأنى سأتمكن بذلك من مواصلة دراساتى العليا إلى جانب عملى مدرسًا بوزارة التعليم.. ولسوء حظى قرر وزير التعليم وقتها وكان اسمه سيد يوسف ـ عديل عبد الناصر ـ ألا يعين أحد بالقاهرة، فنقلونى إلى أقرب مكان منها وكان الفيوم.. ولسوء حظى أيضا أن كبير مفتشى اللغة العربية فى الفيوم كان خريج دار العلوم؛ فتحيز لخريجى دار العلوم وعينهم بمدينة الفيوم أما خريجو كلية الآداب وأنا منهم.. فقرر تعيينهم فى قرى المحافظة وبعيداً عن المدينة!!

لك أن تتخيل كمية الإحباط التى أصبت بها وأنا الأول على كل خريجى الجامعات المصرية فى اللغة العربية، وفى هذا المناخ المحبط، كنت أستمع ذات يوم لخطاب من عبد الناصر كان يتحدث فيه عن العدالة ومحاربة الظلم.. إلى آخر ما كان يردده فى خطاباته.. فوجدت نفسى أكتب له رسالة على ورقة قطعتها من كراسة التحضير المدرسى، قلت له فيها أين العدل والعدالة التى تتحدث عنها فأنا لا أجد شيئا من ذلك؟.. وسردت له قصتى، وأرسلت الرسالة من فورى.. ونسيت أمرها تمامًا. ومرت الأيام وفوجئت بطلب حضورى إلى القاهرة فوراً، وتوجهت إلى الجامعة لأجد نص رسالتى فى يد رئيس الجامعة وعليها تأشيرة من عبد الناصر تقول «يعين فوراً».. والتحقيق فى الأمر!!.

عند إطلاعى على هذه التأشيرة بكيت فرحًا، فقد تم تعيينى فى اليوم نفسه. وكان ذلك ـ تقريبا ـ بقرار من عبد الناصر الذى أزاح عنى الظلم الذى وقع علىّ من الآخرين، ولا يزال نص الرسالة موجوداً فى ملفى بكلية الآداب، مع قرار آخر بفصلى من الكلية بتوقيع من الرئيس السادات بتهمة معاداة كامب ديفيد والحض على الفتنة وتهديد السلام الاجتماعى!! فنقلت موظفًا بالهيئة العامة للتأمين والمعاشات!! وقد ظللت أشغل هذه الوظيفة حتى تلقيت دعوة للعمل أستاذاً زائراً بجامعة استكهولم بالسويد فذهبت إلى هناك.

ففيما يتعلق بعبد الناصر.. أنا ناصرى وأنتمى إلى ثورته، وأعتبر نفسى واحداً من أبنائها، ولكن أنا ـ كما فى النقد الأدبى ـ أؤمن بفكرة الوعى النقدى، ووضع الأشياء دائما موضع المساءلة وأن الإبداع الحقيقى أن تضع الأفكار والمسلمات موضع المساءلة، فأنا أضع ثورة يوليو والناصرية موضع المساءلة.. وحين تضع ثورة يوليو موضع المساءلة فسوف تنتهى مثلى إلى أن التكوين العسكرى تحول من خلال الممارسة وبواسطة التسلط الذى أخذ يتصاعد مع غياب الديموقراطية إلى نوع من الأصولية العسكرية التى هى الوجه الآخر من الأصولية الدينية، والدليل على ذلك أن كل شىء كان يهبط من فوق إلى تحت وليس العكس، وبقدر الحديث عن الجماهير لم تكن إرادة الجماهير هى التى تصعد فى نوع من الحوار الخلاق للتحول إلى قرار قيادى.. وإنما كانت المسائل تأتى من فوق إلى أسفل، وبسبب غياب الديموقراطية ـ وهى الخطأ الأساسى لثورة يوليو ـ حدثت الكوارث التى ما زلنا نعانى آثارها حتى الآن، لأننا لم نتخلص من بنية الثورة حتى الآن، وعلى هذا الأساس فإن ثورة يوليو حين تصحح مسارها، فإن ذلك لا يكون إلا بإضافة الديموقراطية لها، وأنا أرى أن الهوامش الديموقراطية التى تحققت الآن تحققت فى إطار ثورة يوليو التى لم تنته بعد كما أؤمن، وحينما نتحدث عن الناصرية فإننى أراها فى أن تتحول أحلام الأمة من الضرورة إلى الحرية ومن الظلم إلى العدل، ومن التخلف إلى التقدم، هذه هى الممارسة الديموقراطية الحقيقية.. هذه هى مبادئ الثورة الأساسية فى تقديرى وعلينا نحن أن نكف عن نقدها على هذا الأساس، بمعنى ألا نكتفى بنقدها نقداً انتهازياً فنذكر مساوئها ونتجاهل مساوئ غيرها، كما يقول إدوارد سعيد فى كتابه الجميل عن المثقف: حينما تكون مثقفًا حقيقيًا، وتمتلك العقل النقدى للمثقف فينبغى أن تنتقد ثقافتك أولا، بقدر ما تنتقد ثقافة الآخرين، ونحن حين نتحدث عن ثورة يوليو على هذا النحو، فإنما نتحدث عن بعض السلبيات التى يجب أن نتخلص منها فى حياتنا.. الأصولية العسكرية لاتزال تحكمنا بأكثر من معنى، هذه الأصولية العسكرية ينبغى أن نتخلص منها لكى يتحقق الوجود الحقيقى للدولة المدنية، لأنه حين تنظر حولك فلا تجد فرقاً بين طريقة حكم الشاه لإيران وطريقة حكم الخمينى لها؛ إنها البنية نفسها، فالتسلط واحد والآليات واحدة، وإن اختلفت لغة الخطاب والشعارات، فدعنا نتخلص من هذه الآليات لكى تصبح عندنا ديموقراطية يشارك فيها كل من يؤمن بالديموقراطية، فمن حق الجميع أن يدخل فى رحاب الديموقراطية، شريطة أن يؤمن بالديموقراطية ولهذا السبب مثلا، لا تقل لمن يحمل مسدسًا فى يده تعال معى إلى الديموقراطية، فأية ديموقراطية تدعوه إليها وهو غير مسلم بها أصلا؟!

ـ أنت ترى إذن أن ثورة يوليو لم تحقق العدل والتنوير؟

● ثورة يوليو حاولت، ولكنها فشلت، لأن من أرادوا تحقيق العدل لم يكونوا عادلين مع أنفسهم أو مع الجماهير، ومن هنا تغلغل الفساد والانحراف.

ـ هذا الفساد من سمات العصر الحالى ولم يكن من سمات الثورة أو حكم عبد الناصر.

● لا.. الفساد كان فى ذلك العهد «وانت عارف وأنا عارف»!! ■

سليمان الحكيم

حوار

عندما يكتب أحد ما تاريخ المسرح المصرى الحديث، فإنه سيجد نفسه مضطراً إلى إفراد صفحات واسعة وفصولا طويلة لأعمال ألفريدفرج، وسيتوقف طويلا أمام مسرحيات مثل «حلاق بغداد» و «على جناح التبريزى»، ومدى تأثيرها على «تقنيات» المسرح المصرى فى الخمسينيات والستينيات، والأسباب التى وقفت وراء ظهور تيار جارف من كُتابه على رأسهم ألفريدفرج، يعتمد الأسطورة والتاريخ والميثولوجيا الوطنية قناعاً للتعبير عن أفكاره، ورسالته السياسية والاجتماعية والفكرية.

وسيوضع ألفريد فرج على رأس كوكبة من بناة المسرح المصرى فى أزهى أيامه «الستينيات»، تضم أمثال محمود دياب ونعمان عاشور وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس، وآخرين ممن انحازوا بدون تردد إلى جانب الجماهير بعمالها وفلاحيها وفقرائها ومثقفيها، ودافعوا بعمق فنى أخاذ عن الحريات العامة والعدل الاجتماعى والاستقلال الوطنى والمساواة.

فمنذ أن كتب ألفريدفرج مسرحيته الأولى «سقوط فرعون» فى الخمسينيات ومروراً بـ «حلاق بغداد» و «على جناح التبريزى»، وحتى «الطيب والشرير والجميلة»، فى النصف الثانى من التسعينيات، فإن «هموم المواطن العادى» وأحلامه وآلامه هى هموم وأحلام وآلام ألفريدفرج، وموضوعاته المفضلة، ورغم «مسحة التجريد» التى تلوح فى أعماله المسرحية باعتبار أنها موضوع لصراع الأفكار، وتلك من تأثيرات توفيق الحكيم عليه، إلا أنه لم ينس قط جانب «السحر المسرحى»، ولم يتجاهل - كما فعل غيره - أن المسرحيات تكتب لكى تكتسب حياة حقيقية على خشبة المسرح، ولم ينعزل بعيداً فيما أسماه المثقفون الذين يخافون الناس، فى ذلك «البرج العاجى» الوهمى، بعيداً عن صخب الحياة ومعاركها.

قـ - عندما سألته عن مدى تأثير التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة على المسرح، وعما إذا كان «فن المسرح» قادراً على العيش فى عصر الفيديو والإنترنت والقنوات الفضائية وبقية وسائل الاتصال التى خلقت فنونها الخاصة، أجابنى بحماسة:

● بالطبع، المسرح عاش فى عصر المطبعة ثم فى عصر السينما، ثم فى عصر التليفزيون والإذاعة، ثم فى عصر الفيديو، ويعيش الآن فى عصر القنوات الفضائية والدش والكيبل، بجمهور أعرض، وإقبال أكبر وانتشار أوسع، ومن العجيب أن هذا الصندوق الصغير الذى لا يتجاوز عرضه أمتاراً وارتفاعه أمتاراً وعمقه أمتاراً يستطيع أن يقدم دنيا كاملة، بما يسمى «بالسحر المسرحى»؛ وهو سحر يتألف من عبقرية أداء الممثل، وعبقرية الإطار للمخرج، وعبقرية الكلمة للمؤلف، فيستطيع بذلك أن ينافس ويزاحم الشاشتين الكبيرة والصغيرة، ونحن فى لندن، وهى مدينة مسرحية كبيرة، بها أكثر من ١٠٠ مسرح، يغشاها فى السنة ملايين المتفرجين (تعداد رواد المسرح فى بريطانيا ٣٦ مليون مشاهد فى السنة)، والمدهش أن المسرح قبل عصر التليفزيون لم يكن يحظى بأكثر من عشرات الألوف من المتفرجين وربما أقل.

وقياساً على ذلك أستطيع أن أتنبأ بأن المسرح تتسع دائرته مع تقدم الوسائل التكنولوجية للاتصال، وستتسع دائرته فى القرن القادم عما هى عليه اليوم.

- وهل تظن أن المسرح المصرى متقدم تكنولوجيا بما يلائم المستوى العالمى؟!

● إنه متخلف جداً على الصعيد التكنولوجى، ولولا المواهب القوية للممثل والمؤلف والمخرج فى مصر لانتهى دور المسرح فى أمسيات القاهرة.. تكنولوجياً نحن نعيش فى عصر مسرح الثلث الأول من القرن العشرين قبل ظهور وظيفة مخرج الإضاءة، ومخرج التصميمات المسرحية، إلى جانب المخرج، ونحن لانزال نعيش فى عصر مسرح «الصالون»، حيث يجرى الحوار بين الممثلين وهم قاعدون على الكراسى أو واقفون حولها، المشكلة ليست فى الآلات، المهم إبداع الفنان بالتكنولوجيا. لدينا إضاءة بالكمبيوتر فى مسارحنا، لكن الكمبيوتر يقدم مئات الحلول للمشكلة الواحدة، والسيطرة عليه تحتاج إلى كفاءة عالية، ومخرج يطلب مزيداً من التأثيرات المسرحية، وإلى الإبداع الفنى.. فالكمبيوتر مجرد آلة تستجيب

مــــــع

ألفريد فرج:

الرقابة حولت المسرح إلى ورق بلا رصيد

لطلبات الفنان، فإذا كانت قليلة يستجيب لها، وإذا كانت كثيرة ومعقدة يلبيها.. والآلية هنا تعتمد على إبداع الفنان ومبادرته وتصوره وحلمه، وسحره، ورغبته فى تجاوز كل ما سبق، وإضافة الجديد، فالكمبيوتر الحقيقى هو عقل الفنان وقدرته على التصور، ثم على تطويع الآلة لتحقيق هذا التصور.

وأحد المطالب الملحّة للمسرح المصرى هو العمل على استيعاب التكنولوجيا ورفع كفاءة استخدامها.

ـ ولماذا قلّ عدد كتاب المسرح الجاد ـ هكذا يقول المخرجون والمنتجون ـ فى بلادنا ؟!

● لم يقل عدد كتاب المسرح الجاد فالعجيب أننا حين نقول أو يقول أحد الفنانين أنا لا أجد نصاً يعجبنى، فهو يعنى أن **محمد تيمور وشوقى والحكيم وإسماعيل عاصم وأمين يوسف غراب ونعمان عاشور ويوسف إدريس والشرقاوى وألفريد فرج** لا يعجبونه، فهو يبحث فى الظلام عن قطة سوداء.. أقول له: أضئ النور يا رجل، ولا تكن غائباً عن الدنيا، وستجد المسرح المصرى غنياً بالنصوص، وبالأدب المسرحى، والمدهش أن محمد عبد الوهاب اكتشف روعة «رصاصة فى القلب» الدرامية للحكيم ولم يكتشف أنها مسرحية رائعة، وأن السينما المصرية اكتشفت مسرحيات **على أحمد باكثير وسعد وهبة ونعمان عاشور** والمسرح يجهلها .. المسرح هو أحد الجوانب الرئيسية للتراث الوطنى، وأنا شخصياً تلميذ لهؤلاء جميعاً.

ـ إذا كنت تليمذ هؤلاء جميعا فأين تلاميذك ؟!

ـ لقد فُصلنا من المدرسة، ولم تسنح الفرصة لتلاميذنا أن يعايشونا ويحتكوا بإبداعنا، لقد فصل جيلى عن المسرح منذ ٢٥ سنة .. هذا ليس ذنبا، فالكاتب الشاب يتعلم عندما يقدم المسرح القومى **عبد الصبور والحكيم وعاشور**، وعندما يقدم المسرح الكوميدى **باكثير والسباعى وبديع خيرى**، وعندما يقدم المسرح الحديث **يعقوب صنوع وإسماعيل عاصم وعثمان جلال**.. سيتعلم الناس، لقد حرمنا الجمهور من تذوق جمال المسرح، وحرمنا الجيل التالى لنا من التعلم.. لن يتعلم أحد من «الواد سيد الشغال» .. ولم تتم إعادة الاعتبار لنعمان عاشور.. ولا أحد يريد أن يعرض مسرحية «الطيب والشرير» وهى أحسن مسرحياتى، ولم تر النور منذ ٣ سنوات، وسعد وهبة هذا الرجل القوى فى الدولة لم يجد من يعرض له مسرحية، على مدى ربع قرن لم تر مسرحية للحكيم النور سوى مسرحية «إيزيس»....

ـ هل تظن أن جهاز الدولة، الذى تُحمّله المسئولية، يمكن أن يسهم ـ باعتباره أداة مستبدة بطبيعتها ـ فى ازدهار فن ديموقراطى كالمسرح؟!.

● موافق ـ لكن مثلا المسرح القومى المصرى أنشئ على غرار الكوميدى فرانسيس، وعلى غراره أيضاً أنشئ المسرح القومى البريطانى، وقامت شركات مستقلة تسعى للربح ببناء هذه المسارح، ومن بينها المسرح القومى المصرى، والدولة كانت تدعمها بمبلغ محدد، يسلم للفرقة أول كل موسم مقابل أن يتضمن برنامج الفرقة التراث المسرحى المصرى، وأن توافق الدولة على سياسة تسعير التذاكر، وأن تكون عروضها على أعلى مستوى، وتعين الحكومة المدير.. هذا كان قبل ١٩٥٢ ، تلك هى الخصخصة التى جربتها مصر زمان، وهذا هو النظام السارى فى أوروبا، وهذا أدعى لإصلاح حال المسرح.. ربما، لأن معنى ذلك أن العاملين بالمسرح يديرون المسرح ويستفيدون مادياً من النجاح، ولا نقع فى الورطة الراهنة، حيث تسيطر البيروقراطية، وتخضع القاعدة لأوامر القمة بلا سؤال ولا جواب، ربما كانت الخصخصة بهذا المعنى؛ أى تحويل المسارح المصرية مثل المسرح القومى البريطانى أو مسرح شكسبير أو الكوميدى فرانسيز، إلى القطاع الخاص حلا لمشاكله.

ـــ هل لديك وصفة سحرية يمكن أن تُصلح من حال المسرح المصرى ؟!

● نعم.. الوصفة هى:

إعادة الشيوخ والكهول إلى مكانهم الطبيعى فى المسرح، وفى مكان القيادة. المسرح فى كل أنحاء العالم هو التراث المسرحى، وليس هو الجديد، إنه ليس صحيفة صباحية، بل تراث فنى وأدبى وحضارى، والثابت فى المسرح هو النص، والمتغير هو الإطار، والمدارس المسرحية تتطور فى الأداء والتكنولوجيا والإيقاع، لكن النص ثابت كما كتبت «أوديب» ، من ٢٥ قرناً لليوم.. المسرح هو هذه النصوص جميعا.. خذ من التراث

المسرحي المصري والعالمي البرنامج السنوي، بالمنطق، ولخدمة الشباب والمجتمع، في قضاياه الحية، ولن تجد مقعداً مسرحياً واحداً خالياً.

الاستغناء عن النفقات غير الضرورية، والبذخ والإسراف، واستثمار الرأسمال المسرحي في ترقية الفن، والارتفاع بمستوى الفنان... فالفنان في القطاع العام لا يريد أن يعمل لأنه لا يحصل على دخل كفاية، فكل فنان يشاركه ثلاثة موظفين في دخله، فالمسرح القومي كان إلى عهد قريب لا يضم أكثر من ثلاثة موظفين.

- وهل انقضى عصر «نجوم كتاب المسرح» وولى بلا رجعة؟!

●السبب في ذلك «في مصر فقط وهذا لا يحدث إلا في مصر» الرقابة، لأنها قتلت النصوص خلال الـ ٢٠ عاماً الماضية، فأصبح المسرح هو الممثل، لأن أغلب النصوص لا يعتد بها، و أصبح الممثلون يسمون النصوص «الورق»، لأنه أصبح «بفضل» الرقابة أوراقاً بلا رصيد، لأن كل شيء كان ممنوعاً في السبعينيات ومرحلة من الثمانينيات على المسرح، فآخر مسرحية لنعمان عاشور كتب الرقيب خاتمتها، وأرغم عاشور على القبول بذلك، حتى مات ممروراً.

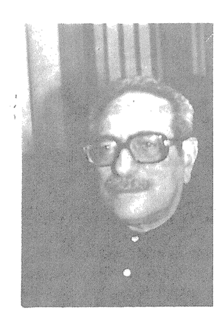
في بريطانيا مثلا تستمر المسرحية عشرات السنين، ويتغير الممثلون، وتوجد مسرحيات تغيّر نجومها سنوياً مثل «القطط» و«البؤساء» و «شبح الأوبرا».. أيضاً الممثل هنا يغيّر أدواره.. إنه يقلب الأقنعة، حتى يستمتع بفنه.

- وما قولك في مسرح النجم الواحد؟!

●النجم الواحد لا يصنع مسرحاً، ربما ينجح إذا كان عادل إمام، لكن ذلك ليس قاعدة...

ـــ هل يمكن أن يسهم التنوع الحزبي (مصر بها ١٣ حزباً) في ازدهار المسرح؟!

ألفريد فرج



●ممكن.. في بريطانيا المسرح القومي البريطاني يتسع لكل التيارات، ففيه ممثلون ومخرجون ينتمون للمحافظين، وآخرون للعمال، وآخرون للشيوعيين.. وهذا المسرح لا يميز بينهم باعتبار انتماءاتهم السياسية، في إيطاليا الوضع مختلف، فالأحزاب الإيطالية لها مسارحها وقنواتها التليفزيونية.. في مصر ربما تحتاج بعض الأحزاب إلى المسرح بشدة، لأن التيار السياسي هو تيار ثقافي بالأساس، إذا لم يعرف الطريق إلى المسرح أو السينما أو التليفزيون، فهو غير ثقافي وسقط ريشه، ولا يستطيع أن يحلق في سماء المجتمع، في بريطانيا لا يوجد من يعمل بالعمل العام وليس له رأى في المسرحيات أو السينما أو الكتب أو الموسيقى، ففي جلسات البرلمان البريطاني تجد النواب يقتبسون من برنارد شو أو شكسبير أو ديكنز باعتبار ذلك من الحكم الشعبية التي نطق بها هؤلاء.

- وما الفرق بين ألفريد فرج زمان .. والآن؟!

●في الستينيات كنت لا أعاني إلا من عملية التعبير، والبحث عن لغة مسرحية، وأطر فنية وأدوات السحر المسرحي، وتطوير المسرح المصري، الآن أعاني من مشاكل الشئون القانونية والإدارية والمالية، ولا أجد وقتاً لأعاني المعاناة القديمة المثمرة والمبدعة، والتي يجب أن يعايشها الفنان.

ومن أعجب ما حدث في تاريخ المسرح منذ سوفوكليس إلى اليوم أن مديراً للشئون القانونية بالدرجة الوظيفية الثانية منع مؤلفاتي من مسرح الدولة، وأنا أخاصمه في المحكمة، باعتبار أن تقديم مسرحية لي فيما أقف أنا وهم أمام القاضي يعزز موقفي، وهذا من أشنع ما سمعت أدبياً، وعلمياً وقانونياً، والغريب أن الجهاز كله خضع لرأيه، وحجبوا أعمالي عن مسرح الدولة لمدة عامين، حتى جاء سامي خشبة وأصلح هذا الوضع..

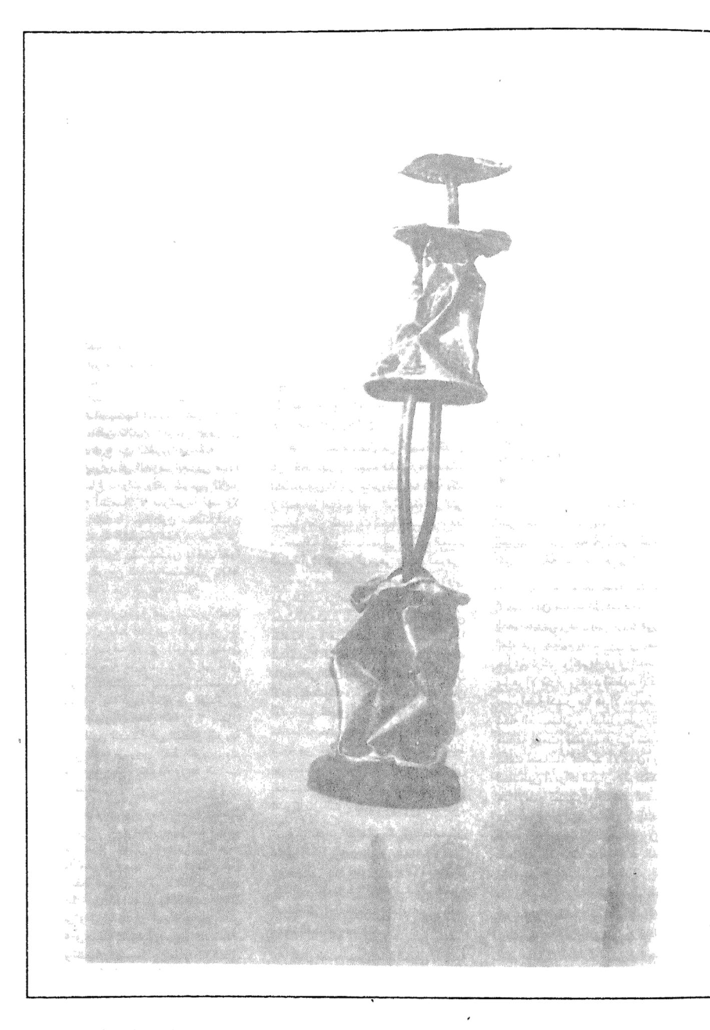
- وما أقرب أعمالك إلى قلبك؟!

● كل أعمالي.. لكنني أتساءل أيّ المسرحيات التي كتبتها سترى أضواء المسرح .. في القرن الـ ٢١ و الـ ٢٢...

وأنا أغبط عثمان جلال الذي مصّر مسرحيات موليير في القرن الـ ١٩، وأظنها سترى أضواء المسرح في القرن الـ ٢١، وبذلك سيكون هو موليير مصر.. وأتمنى أن يكون لي بعض الحظ، لتقف أعمالي بجانبه على خشبة المسرح.

وأظن أن «على جناح التبريزي وتابعه قفه» التي أنتجت في العالم العربي أكثر من ٥٠ مرة وفي أوروبا مرتين، و«الزير سالم»، و«حلاق بغداد» التي أنتجت أكثر من ٥٠ مرة في العالم العربي، سترى أضواء المسرح في القرن المقبل، وأتوقع لمسرحيتي الجديدة «الطيب والشرير والجميلة» انتشاراً أوسع.■

أحمد جودة



حوار

يمر الخط العربى اليوم بحال بعيدة عن الازدهار فى مجملها، فهو باعتباره فناً يشكل تعبيراً فذاً عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية، تتنازعه تيارات وفرق تبتعد غالبيتها العامة عن الإبداع والإضافة، فمن تابعين لاهوتيين يرون أن كل تجديد نوع من الكفر والهرطقة، إلى حروفيين رأوا فى الحرف العربى مادة خاماً تصاغ بأدوات وفكر غربى، الأمر الذى أنتج أعمالا لا مركزية لها ولا ملامح واضحة. خطاطون محترفون ينظرون للوحة الخطية باعتبارها نوعاً من النسخ، وفنانون يقبعون داخل نظرة متعالية فيرون الفنان المشتغل بالخط حرفياً أو فناناً من الدرجة الثانية.

المسابقة الرئيسية على مستوى العالم فى مجال الخط العربى، تقام فى بلد تخلى عن الحرف العربى (تركيا) وتموّل بأموال عربية من بلد يرمى إلى غلق كل أبواب الاجتهاد وتكريس السلفية والاتباع، بما فى ذلك الاجتهاد فى الفن، باعتبار أن الفعل العقلى لا يتجزأ! كليات الفنون الجميلة فى البلدان العربية لم تنشئ قسماً لتدريس الخط العربى، ولم تعد مدارسنا معنية بتعليمه وربط التلاميذ برموز لغتهم!

فى هذا الحوار مع الفنان «منير الشعرانى» ـ على هامش معرضه الأخير المقام بالمركز الثقافى الإسبانى بالقاهرة ـ سعينا لمعرفة وجهة نظره فيما يخص حال الخط العربى اليوم، فالشعرانى واحد من الفنانين المخلصين لقضية الخط العربى ومن المجددين فيه والعاملين على إثرائه وإحياء المهجور منه، كما أنه، وعبر عمله مصمماً جرافيكياً للأغلفة، ابتكر خطوطاً طباعية مستنبطة من الخطوط العربية المعروفة، من هنا كان الحوار التالى:

ق ـ سؤالنا الأول تمهيدى، يخص واقع الخط العربى اليوم... كيف ترى *هذا الواقع*؟

● لا نستطيع بحالٍ من الأحوال القول بأن الخط العربى اليوم بخير، فمعظم الكلاسيكيين الكبار غادرونا، وقلة قليلة تكاد لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، هى التى تعمل على تحديث الخط العربى، هذا بالإضافة إلى غياب، إن لم نقل انعدام العناية أو الاهتمام الرسمى بالخط العربى، سواءً من حيث تعليمه فى وظيفته الأولى وهى الكتابة فى المدارس بشكل حقيقى أو من حيث الاهتمام بتدريسه كفن فى مدارس خاصة به أو فى كليات الفنون الجميلة وما شابهها. الخط العربى الآن ومنذ سنوات طفولته فى الظل وقد تراكمت فوقه كثير من الأفكار المشوشة، جعلته بعيداً فى أذهان الناس عن الفنون التشكيلية، وكرّست فكرة مفادها أنه خط مرتبط بالدين وحسب، أو أنه مهنة من المهن التقليدية، وأصبح الخطاط من يستطيع أن يمسك القلم ويضم حروفاً إلى بعضها، بعد أن كان الخط العربى قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربية الإسلامية.

منذ العصر العثمانى كرس العثمانيون قدسية الخط وأنه وصل فى عهدهم أو على أيديهم إلى ذروة تطوره، وأن لا مجال لإبداع أو تطوير فى الخط خارج الأنواع الستة التى اعتمدوها، وسار على خطاهم معظم الخطاطين بعد ذلك.

أهمل العثمانيون الخط الكوفى بأنواعه التى تعدّت السبعين، لأنه لم يكن يتفق مع مزاجهم، كذلك أهملوا كثيراً من استخدامات الخط التى عرفتها البلدان التى استظلت بمظلة الحضارة العربية الإسلامية، كان هذا استمراراً للعقلية التى أقفلت باب الاجتهاد فى كل شيء، وكان الجمود الذى أصاب الخط العربى نتيجة مباشرة لإقفال باب الاجتهاد فيه وخضوع كثير من الخطاطين أو معظمهم لهذا.

ـ أليس من المفارقة أن تركيا التى استبدلت الحرف اللاتينى بالحرف العربى، هى الدولة التى تقام فيها أكبر مسابقة للخط العربى؟!

ربما كان فيما سبق شكل من شكال الإجابة عن هذا السؤال فاعتقاد البعض أن الخط العربى وصل إلى ذروته فى العصر العثمانى، جعلهم يتصورون أن الخط ما زال حياً فى تركيا، ولكنى أرى أن الخط فى تركيا ما هو إلا تكرار وتقليد لخطوط الأقدمين، أو بصراحة أكبر ما هو إلا تحنيط للخط فى شكله العثمانى، والدليل على ذلك أن أول مسابقة أقيمت بتمويل عربى، سعودى أساساً كانت لمحاكاة **حامد الآمدى**، وهو آخر الخطاطين الأتراك الكبار، ولم تتعد المسابقة هذا الإطار كثيراً، أقصد المحاكاة فى مراحلها أو دوراتها التالية، إلا بإدخال بعض الخطوط الأخرى غير العثمانية، لأن المسألة كانت موضع انتقاد كبير، الأمر الغريب هنا، أن تمويل هذه المسابقة، والمركز الذى يقوم بها يعتمد أساساً على أموال عربيةٍ من السعودية، والأغرب من ذلك أنه لم يدْعم عملٌ من هذا النوع فى أيٍّ من البلدان العربية التى ما زال الخط العربى موجوداً بها كضرورة لأنها لم تتخلَّ عن الحرف العربى

مع

منير الشعراني:

الحرف يسري حيث القصد

كما حصل فى تركيا، أما المهرجانات القليلة التى تمت فى بعض البلدان العربية، فقد اصطبغت بصبغة سياسية أو كرنفالية، لايترتب عليها شىء فعّال.

- كيف سلكت طريقك إلى الخط العربى.. الدوافع والمؤثرات؟

● كان عندى منذ بداياتى بعض الأسئلة حول أسباب تخلف أو جمود الخط العربى الذى كنت أراه فى اللوحات أو الخطوط التى كانت باستمرار تقليداً للخطاطين السابقين، شكلا ومحتوىً، من حيث العمارة، ومن حيث التركيب، كما بدأت أنتبه لتخلّف الخطاطين ثقافياً، فهم فى معظمهم لايعرفون عن تاريخ الخط العربى وتطوره الجمالى إلا بعضاً من الروايات المتنقلة التى تأخذ شكل الحكاية أو الأسطورة بالإضافة إلى أمر آخر، هو تعامل المجتمع مع الخطاط كحرفى وليس كفنان، من هنا كان علىّ أن أبحث عن إجابات لهذه الأسئلة، فكرست جزءاً كبيراً من وقتى، منذ وقت مبكر لدراسة تاريخ الخط العربى وتطوره الجمالى، من ناحية، ومن ناحية أخرى لتطوير كفاءتى كخطاط، وقد اكتشفت، بل أصبح راسخاً فى ذهنى، أن الخط العربى فن متميز، تطور دوماً من خلال الأسئلة التى كان يواجهها فى الواقع، وكان أول تجريد راقٍ، تعامل مع كل نواحى الحياة، فوجدناه على الأوراق وعلى الرق وعلى النسيج، ومجمّلا للمشغولات المعدنية والخزفية والخشبية، يعلو العمارة قصراً كانت أم بيتاً، من الداخل والخارج، وكان فى كل حالاته، يضيف جمالا إلى جمال المادة التى يتعامل معها، وأحسست أنه يحتوى فى بنائه على إمكانات التجديد والتطوير المستمر، وأنه قادر على ملاءمة كل الخامات وتمكين الخطاط المبدع من التعامل معه بحرية وحداثة، ووجدت أن توقفه عن النمو لم يكن ناجماً عن مشكلة فيه، بل عن مشكلة فينا، لقد عشقت الخط العربى، لذا أصبحت مقتنعاً أن علىّ أن أحاول تحقيق رؤيتى له من خلال أعمال فنية، تحقق معادلة قوامها المميزات الجمالية الخاصة به، مضافاً إليها قيم التشكيل الحديث، ومن هنا بدأت تجربتى التى اعتمدت فى بدايتها على استخدام خطط مهجورة، تحوى قيماً جمالية عالية بعد تطويرها بشكل يحقق المعادلة السابقة، المشكلة التى واجهتنى غريبة بعض الشىء، إذ إن السلفيين اعتبروا أننى أخرق بهذا قدسية الخط العربى التى سجنوه فيها، بينما رأى بعض الفنانين التشكيليين، أن ما أقوم به ليس له علاقة بالخط العربى الذى يعرفونه من خلال الكتب واليفط التى اعتادوا مشاهدتها كنماذج وحيدة للخط العربى، ربما لأن معظمهم دارسى تاريخ الفن الغربى فى منأىً عن تاريخه الفنى الخاص. أمور أخرى أثارت انتباهى وجعلتنى أرى أن علىّ وعلى بعض المخلصين للخط العربى، فننا الجميل المميز، أن نؤكد أنه فن حى ومعاصر، ويستطيع أن يتعامل مع كل أبعاد الفن التشكيلى، لا، بل يستطيع أن يحل المعادلة الصعبة التى سعى إليها كثير من الفنانين وطالب بحلها كثير من النقاد، وهى تطور الشكل الفنى بعيداً عن التقليد والمحاكاة والتصويرية، أو بمعنى آخر، تطويره إلى تجريد جمالى، يستطيع أن يوصل محتوى ما للمتلقى.

- ثمة علاقة قامت بين بعض التشكيليين وبين الحرف العربى، فاستخدموه بديلا عن الـFigure فى لوحاتهم.. كيف ترى إلى هذا الاستخدام؟

● الحروفية هى اتجاه فى الفن التشكيلى، لا أستطيع الموافقة على ما يقال من أنها مدرسة أو حتى تيار فنى أو حتى اتجاه فى الفن التشكيلى، لأننى لا أرى فيها سمة خاصة من الناحية التشكيلية البنائية ولا يجمع الناس الذين يوضعون تحت لافتتها إلا أنهم يستخدمون اللون وغيره من العناصر التشكيلية. فنحن ببساطة نستطيع أن نصنّف بعضهم فى المدرسة التجريدية وبعضهم الآخر فى الاتجاهات الواقعية وغيرهم فى اتجاهات ومدارس فنية أخرى، ونستطيع أن نرى أن هناك فوارق كبيرة بين مستوياتهم التشكيلية، لقد حسب بعض الفنانين أنهم فى إدخالهم بعض الحروف أو الكلمات العربية فى لوحاتهم التى تنتمى إلى اتجاهات غربية فى الفن فى واقع الحال، حسبوا أنهم بهذا يبدعون فناً قومياً، يستجيب إلى الدعوات القومية التى كانت صاعدة فى بدايات ظهور هذا التوجه، البعض الآخر أراد أن يرضى أصحاب القصور الذين يرغبون فى تزيين قصورهم على الطريقة الغربية دون أن تغضب عليهم جماعات «الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر» التى ترى فى التصوير خروجاً عن الدين، لذلك فضّل بعض

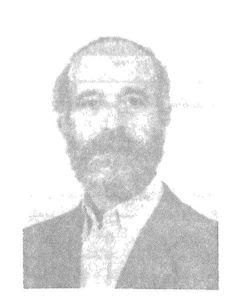
الفنانين لوحات تناسب هؤلاء طمعاً فى المال وبعيداً عن القناعة، لذا رأينا أن كثيراً من أعمال هؤلاء خرجت مبتذلة وأقل قيمة بكثير من أعمال أخرى قاموا هم أنفسهم بإبداعها.

هناك مجموعة ثالثة عملت بالحروفية، متوجهة إلى العين الغربية التى تبهرها الكتابة العربية، أياً كان شكلها، ووقع كثير من هؤلاء فى الاستسهال نتيجة لهذا فأنتجوا أعمالا لا يمكن أن تكون أعمالاً ذات قيمة تذكر. هذا لا يعنى أن كل من وضعوا تحت لافتة الحروفيين ليسوا فنانين، ولكن قلة منهم كانت لهم خصوصيتهم كفنانين تشكيليين، ولكن بعيداً عن الخط العربى واللوحة الخطية، وإلا لاعتبرنا «بول كلى» الذى أثر على أعماله كثيراً إيحاء الخط العربى، فناناً حروفياً عربياً!

- إذا كان هذا موقف «الحروفيين» من الخط العربى، فماذا عن الدور الإيجابى الواجب على المشتغلين بالخط العربى الاضطلاع به..؟

● هناك بعض المحاولات فى هذا المجال، ولكنها ليست متجانسة، فبعض الخطاطين الذين يعملون على التشكيل بالخط العربى وليس الحروف، نجدهم إما محافظين جداً على أشكال الحروف منذ المرحلة العثمانية، لكنهم يركّبون بطريقة مختلفة، ويفتقر كثير منهم إلى المعرفة بأساسيات الفن التشكيلى، لذلك فإنهم حين يلونون أو يوزعون العبارات على اللوحة، نجدها مختلة شكلياً ولونياً، من حيث البناء العام. البعض الآخر لا يتقن، أو ليست لديه معرفة كافية بأنواع الخط العربى تمكنه من تطوير اللوحة الخطية، حتى لو كان يمتلك حساً تشكيلياً معقولا، أما القلة من الذين يمكن القول إنهم يصنعون لوحة خطية تراعى الجانب الخطى والجانب التشكيلى العام، فهم فى معظمهم خطاطون، ودرسوا الفن التشكيلى أيضاً، أو عمقوا معرفتهم فيه، وهؤلاء لا يقومون جميعاً بالعمل بأسلوب واحد، لكل منهم أسلوبه، وقد يلتقى بعضهم على بعض الأمور الشكلية، لكننا، بغض النظر عن مدى اقتناعنا للإنجاز الذى يقوم به أحدهم، يمكن أن نقول إنهم راكموا أو كانوا رواداً فى هذا المجال، لابد أن تترك جهودهم أثراً يدفع من يأتى بعدهم إلى تطوير وإغناء ما بدءوه.

منير الشعرانى



- ما الموضع الذى تختاره لنفسك وسط هذا التقسيم؟

● أرى نفسى فى المجموعة الأخيرة التى ذكرتها، فأنا أعرف تماماً أن ما بذلته وما أبذله من جهد فى سبيل النهوض بمستوى لوحتى خاصة واللوحة الخطية عامة، ليس إلا رافداً بسيطاً فى محاولة دفق دماء جديدة فى جسد الخط العربى ولوحته.

- ابتكرت خطوطاً جديدة، حدثنا عن مساحة هذا الابتكار...

● أكثر الخطوط التى أستطيع القول إننى ابتكرتها، هى خطوط الاستخدامات الطباعية، صممتها للاستخدامات الطباعية، ولكن ليس لطباعة النصوص، بل للعناوين وللاستخدامات الفنية كالملصق والإعلان والشعار، إلى آخره، أما فى اللوحة، فأنا أستطيع القول إننى طورت خطوطاً كانت مهملة أو مهجورة، ومنها ما لم تكتشف له أبجدية كاملة، أو نماذج كافية، فأكملت نواقصه وطورت أشكاله من الناحية البصرية ليصبح خطاً يحمل روحاً معاصرة مثل الخط الكوفى النيسابورى، والخط الكوفى القيروانى، والخط المربع والخط السنبلى والخط الكوفى المشرقى والخط المغربى الذى لم يأخذ شكلا واحداً فى بلدان المغرب العربى والأندلس، ولم يستخدم فى اللوحات أبداً، فاستنبطت منه خطاً للاستخدام التشكيلى، يمتاز باستدارته وألفاته المستقيمة.

- دار لغط كثير حول تأثير الكمبيوتر بالسلب على الخط العربى وعلى اللمسة الإنسانية، ماذا ترى فى هذه الجزئية؟

● سئلت أكثر من مرة سؤالا مفاده أن الخط العربى مهدد بالكمبيوتر وأنا فى الحقيقة لا أرى تهديداً من الكمبيوتر للخط العربى، إنما أرى أن علينا أن نبدع أشكالا مستنبطة من الخطوط العربية بشكل جميل متلائم فى الآن نفسه مع تكنولوجيا الكمبيوتر وأساليب الاتصال الحديثة، لتطرد الأشكال الرديئة التى قام بتصميمها أناس يجهلون الخط العربى، لا أرى تهديداً فى استخدام خطوط جميلة يصنعها خطاطون أكفاء فنانون، بالتعاون مع مهندس الكمبيوتر، لأن هذا سيعطينا أشكالا جديدة وجميلة، الأمر الذى أراه محورياً فى رحلة الخط العربى وتطوره، فبمواجهة الاستخدامات المختلفة، استنبط الخطاطون فى مرحلة النهوض الحضارى أشكالا لا حصر لها، واستطاعوا تطويع الخط العربى بأشكال جميلة فى استخداماته فى العمارة والصناعات المعدنية والنسيجية والخشبية وغيرها، والتحدى هنا ليس للخط العربى، بل للخطاطين العرب الذين عليهم أن يثبتوا أنهم ورثة الخطاطين العظام الذين تركوا لنا آثاراً جميلة لا حصر لها، ومن زاوية أخرى أرى أن الخطاط الفنان لن يتأثر أبداً بشكل سلبى من استخدام خطوط جميلة مصممة بالكمبيوتر، ولكنه ربما كان أمراً حسناً أن يتفرغ الخطاطون الفنانون لتطوير اللوحة الخطية العربية، التى لا يستطيع الكمبيوتر أن يقوم بتصميمها، فقط النُساخ يخشون الكمبيوتر، كما خشى أجدادهم من النُساخ الحرف الطباعى.

- أنت صاحب اختيارات مضيئة وملفتة فى العبارة التى ترسمها.. على أى أساس تتحدد هذه الاختيارات؟

● أنا من المقتنعين بعبارة «ابن عربي»: «كل فن لا يفيد علماً لا يعّول عليه»، وأضيف إلى ذلك أن كل فن لا يحرك الذهن لا يعوّل عليه أيضاً، هناك مستويات للاستمتاع، فكما تطرب عندما تسمع صوتاً جميلا أو عندما تسمع موسيقى جميلة، تطرب عندما تسمع شعراً جميلا وتطرب عندما ترى شكلا جميلا. اللوحة التي بلا محتوى تعطى مستوى واحداً من الطرب، بينما اللوحة التي يطربك شكلها ويطربك محتواها ويطربك الربط بينهما لوحة أجدر بالحب، لذا أركز في اختياري للعبارات، على العبارات التي تحمل معنىً جميلا وعميقاً وإنسانياً يخاطب العقل قبل أن يخاطب الحواس، وأركز في اختياري للعبارات على ضرورة أن تكون على صلة ما بواقعنا الذهني والاجتماعي والاقتصادي، ليس بشكل مباشر، بل بشكل يدفع الإنسان للتفكير وإعمال العقل، الذي نسى كثير منا أنه ما كان إلا ليستخدم. من هنا كان اختياري العبارات مثل: «ما لكم كيف تحكمون»، و«لا إكراه في الدين»، و«لا تزر وازرة وزر أخرى»، «ولا تنازعوا فتفشلوا»، وذلك من القرآن، و«العين سراج الجسد»، «من ثمارهم تعرفونهم»، «من فضلة القلب يتكلم اللسان»، «بكلامك تتكلم وبكلامك تدان» من الإنجيل، بالإضافة إلى عبارات مثل: «كل معرفة لا تتنوع لا يعوّل عليها»، و«المكان إذا لم يكن مكانة لا يعوّل عليه» لابن عربي، وغيرها من العبارات التي تنطوي على معانٍ عميقة إذا ما فكرنا بها وحاولنا الاستفادة منها في فهم واقعنا. أريد من العبارة أن تكون حية، حاملة لرسالة مكملة أو متناغمة مع الرسالة التي أحمل من خلالها لوحتي الخطيّة، أريد أن نكون نحن ولكن مالكين لزمام أفكارنا كي نكون مالكين لزمام أمورنا وكي لا ننقرض.

- في معرضك الأخير، شهدنا توسيعاً لدائرة العمل الخاصة بك فبدلا من الاشتغال على العبارة، كان أمامنا اشتغال على نصوص كاملة.. ما مدى مساحة الاختلاف في تناولك للعبارة وتناولك للنص الطويل؟

● العمل على النص الطويل أو العبارة المكثفة يسير جنباً إلى جنب مع العمل في اللوحة التي تحتوى على عبارة قصيرة، ومن الطبيعي أن تختلف المعالجة التكشيلية أو البصرية التشكيلية بينهما، فبناء الجملة القصيرة يأخذ منحىً مختلفاً في التكوين، يتأثر بمحتوى العبارة وبإيحاءاتها، وبما أريد أن أحمّله لها من أبعاد إضافية عبّر أسلوب البناء التشكيلي واختيار نوع الخط والإيحاء اللوني والعبارة القصيرة التي أتعامل معها، في اللوحة، تخضع لتجارب عديدة قبل أن أصل إلى شكلها النهائي ونوع الخط الملائم لها وبنائها اللوني والتشكيلي، أما النص الطويل أو القصيدة، فهو نص لا يخضع في جانبه الشكلي لدراسة مسبقة كاملة، ولكنه يخضع لتصوّر يتعامل مع هذا النص بصرياً، ويتم التنفيذ بشكل انسيابي وتلقائي يتم ضبط تفاصيله في حينها، وهو غالباً ينفّذ مباشرة بقلم الخط بينما اللوحة تنفّذ بأدوات وألوان مختلفة.

- تستخدم اللون في لوحاتك بحذر شديد وتوظيف محسوب بدقة، مذا يمثل المحدّد اللوني بالنسبة لوحدة الخط في لوحتك؟

●لا أميل إلى البذخ اللوني لخطف الأبصار، ولا أرغب بوجود ألوان أو درجات لونية مجانية في العمل، لأنني أرى أن للون طاقة تعبيرية وليس طاقة تزيينية، قد تكون مبررة في بعض الأعمال، لكني لا أرى لها مبرراً في أعمالي، فللون كما أرى وظيفة جمالية تشكيلية وإيحائية أيضاً، وهو حامل لإحساس أريد أن يلتقي مع دواخل المتلقي، بحيث يلعب دوراً متناغماً مع البناء التشكيلي ومع محتوى العبارة.

- على أي أساس تستخدم الوحدات الخطية في حال تصميم الغلاف؟

● يخضع الغلاف لأسس خاصة لها ارتباط وثيق بروح الكتاب من ناحية، وبأسلوب تنفيذه طباعياً، فتصميم الغلاف كما أراه فن صناعي، لأنه ليس عملا يستطيع الفنان أن يكون حراً فيه بشكل كامل، لأنه مضطر للتعامل مع مساحة محدودة هي قَطْع الكتاب، ومضطر للتعامل أيضاً مع عناصر أساسية في الكتاب لكنها خارجة عن رغبات المصمم كالعنوان وشعار الناشر وبعض التفاصيل الأخرى التي يضطر المصمم للتعامل معها كتحديد عدد الألوان لضرورات خفض النفقات وغيرها. التعامل مع اللوحة الخطية في الغلاف لا يختلف كثيراً عن التعامل مع أية لوحة تشكيلية يراها المصمم منسجمة مع الروح التي يريد إضفاءها على الغلاف، وأرى أن الأعمال الخطية يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً في عملية الجذب البصري للقارئ، وهي أمر مهم وأساسي في تصميم الغلاف، كما أن هذا استمرار متطور لتقاليد الكتاب العربي الذي كان يتمتع بجمالية عالية في تصميمه.

- كيف ترى إلى لَفْظَتيّ «الإحكام، والتناغم» من خلال تبديهما في عملك بعامة؟

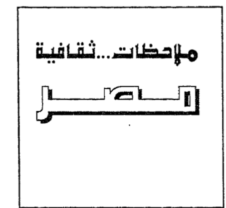
● لا أرى حرية الفنان وخاصة في مجال الخط العربي في الضربات أو في العلاقات التلقائية في اللوحة، ولكني أراها في دخيلته، في نظرته الأعمق التي تحركه ليقوم بعمل ما، أرى حريته في تنظيم الحيز الذي يتعامل معه في تنظيم التفاصيل وعلاقة الكتلة بالفراغ، وفي اختياراته لما يتلاءم مع العبارة، من حيث البناء واللون والمساحة، أرى حريته في تحقيق المعادلة بين الشكل والمحتوى وفي مقدرته على التخلص من المحددات التي تشكل قيوداً على وصوله بعمله إلى ما يريد من رقي وحداثة.

- في سؤال أخير، هل يمكن الكلام عن مستقبل للخط العربي...؟

● مستقبل الخط العربي ليس منفصلا عن مستقبل الفن العربي أولا والثقافة العربية ثانياً والواقع العربي بجوانبه كافة أساساً، لذلك، فإن القصور الذي تكلمنا عنه هو نتيجة للقصور العام، هو نتيجةٌ للتدهور العام، ففي كل مجال نستطيع أن نجد أفراداً يقومون بعمل متميز، لكن تفرق هذه الجهود المحكوم بالفرقة العامة يؤدي إلى بعثرتها وجعْلها لاتعطي إلا أثراً بسيطاً في الوقت الذي يمكن لها ـ لو تجمعت ـ أن تحدث تغييرات نوعية في مجالاتها، ينطبق هذا على جهود تطوير الخط العربي وعلى الجهود العلمية التي تجعل أبرز علمائنا يعملون خارج بلدانهم، بل بلداننا، فتسخر جهودهم بعيداً عن الفوائد التي يمكن أن تنعكس على مجتماعاتهم وليسوا هم السبب في ذلك، بل طبيعة واقعنا السياسي والاقتصادي والثقافي. ■

ك. ع


الإشارات والتنبيهات



أولا: مافيا الصحافة الأدبية

□ من أبرز وأعقد إشكاليات وظواهر الحياة الأدبية والثقافية عندنا الآن والتى اتخذت شكلا مرضيا سرطانيا آن الأوان لمواجهته وكشفه بحسم، وتعرية الأقنعة عن وجوه مشوهة مبتزة لها حسابات وتوازنات شخصية.. طالما ضللت بها الحركة الثقافية والأدبية والفنية وتسببت فى خلط الأوراق وتزييف الحقائق، والتعتيم الإعلامى على المبدعين والنقاد والكتاب الجادين الأصلاء الذين يعملون فى صمت ورهبنة وكبرياء فى حين نجحت فى فرض هيمنة نماذج أنانية فردية وأصحاب ذوات برجوازية صغيرة نفعية تعشق الشهرة بشهوانية، على واقع الحركة الأدبية والثقافية فى بلادنا.

هذه الظاهرة بصراحة هى ظاهرة الصحافة الأدبية سواء فى الجرائد القومية أو الحزبية خاصة نوعا من الجرائد الجديدة الخاصة التى ظهرت وتنشد الإثارة والكذب والبلبلة والسمسرة.

وعلى قمة هذه الصحافة الأدبية تقف وتتعالى جريدة «أخبار الأدب» الأسبوعية باعتراف أبرز نقاد الحركة الأدبية وكل المثقفين الشرفاء.. ويعرف جيدا رئيس تحريرها معرفتى بتاريخه السرى وقصة صعوده وما احتله الآن من مكانة سبق أن جسّدها فى بطله الانتهازى «الزينى بركات» بمهارة يحسد عليها.

دأبت هذه الجريدة الأسبوعية وغالبية الصفحات الأدبية على أن تمارس نوعا من الابتزاز والبلطجة على المسئولين فى المؤسسات والهيئات الثقافية بفبركة أخبار كاذبة وإشاعات مغرضة ظاهرها الدفاع عن الصالح العام وباطنها التمكن من مدّ نفوذها بتعيين وتلميع بعض محاسيبها وأذنابها فى مواقع رسمية، وأكبر الأمثلة على ذلك، مدير الثقافة العامة بهيئة قصور الثقافة، أو الإشراف على سلاسل أدبية تصدرها هذه الهيئات ولدىّ أكثر من واقعة ودليل يثبت ذلك وفى أسبوعين.. كان نصيب هيئة الكتاب منها الكثير..

وقد نُتّهم بأننا ندافع عن الهيئة العامة للكتاب لأن مجلتنا تصدر عنها وعن وزارة الثقافة، غير أن ما ننشره من مواد لكتّاب معظمهم متمردون على المؤسسات يُكذّب ذلك بجانب أننا لنا خلافاتنا وملاحظاتنا المستقلة التى تؤكد استقلالنا الفكرى والأدبى وسيتأكد ذلك فى الأعداد القادمة بشهادة القراء المصريين والعرب الذين أقبلوا بترحيب على أول عدد صدر بعد التغيير، الذى أزعج هذه الجريدة فبادرت بتقديم بلاغ ضدنا لتفرض ناقدًا حداثيًا مستلبًا للغرب، من أتباعها ويستظل بحماية رئيس تحريرها، وادعت أننا طلبنا من الوزير الالتحاق بالمجلة ونسيت أننا من مؤسسيها وكتبنا فى إصداراتها السابقة أيام رئاسة د. إبراهيم حمادة وكتبنا فى معظم الدوريات المصرية والعربية منذ منتصف الستينيات وقدمنا جيل الستينيات ومنهم رئيس تحرير هذه الجريدة باعترافه أكثر من مرة، بجانب مؤلفاتنا النقدية المعروفة وخبرتنا الصحفية.. إلخ.

فى أسبوع واحد نشرت «أخبار الأدب» افتراءً خبر مصادرة عدد مجلة إبداع الأخير وملف محمود سعيد من قبل رئيس الهيئة فى حين كان العدد المذكور مطروحًا فى السوق، ونشرت عن تقصير الهيئة فى عدم إرسال مطبوعاتها للكتّاب الفلسطينيين فى الأرض المحتلة.. ونشرت أخبارًا كاذبة عن إلغاء التفرغ فى حين نُشر إعلان عن مزيد من منح التفرغ.. إلخ.

كذلك نشرت الجرائد الحزبية أن القصاص يوسف أبو رية أرسل عن طريق محضر احتجاجًا عن عدم نشر مجموعته ويطلب سحبها.. والمسئول عن ذلك رئيس تحرير مختارات فصول «سامى خشبة» وليس رئيس الهيئة كذلك شكوى من شاعر آخر.. إلخ وأنا أعرف جيدًا هؤلاء الصحفيين الذين ينشرون الأخبار والتحقيقات ورأيتهم كيف يتعاملون مع رئيس الهيئة وكيف يمررون أعمالهم الكاملة عن طريق هذا الابتزاز ولا داعى للمزيد.

وصاحب صفحة بإحدى كبريات الجرائد القومية تهجّم على الهيئة العامة للكتاب بسبب نشر كتاب لابنة يحيى حقى وصدر فعلا الكتاب واكتشفنا مدى سذاجته وبعده عن قيمة وإنجاز يحيى حقى فالأهم الرغبة فى تلميع ابنته إعلاميًا.

وشاعر شاب دَعِىّ يتحرك كالطاووس يشرف على صفحة أدبية فى إحدى المجلات النسائية ويوظفها لتكريس نفسه كشاعر عالمى وينشر أخبار النقاد والكتاب الذين يحرقون له البخور ويغازلون نرجسيته فى الندوات والمؤتمرات، ويتبادل مع المشرف على أخبار الأدب مصالح متبادلة للإعلام الشخصى بشكل مقزز وكلاهما يتاجر بالتصوف.

على أن أبرز الظواهر الثقافية المَرَضية فى أخبار الأدب والصحافة الأدبية عندنا هو ظاهرة الارتزاق والتطفل لتمجيد ومدح والاحتفال المبالغ به بالجوائز النفطية التى يقدمها بتعالٍ أمراء دول الخليج والتى يلهث وراءها معظم

الإشارات والتنبيهات

النقاد والكتاب الذين يتشدقون بالحداثة والتجريب.. جائزة البابطين والعويس والفقى، وأنا أعرف بالاسم الصحفيين المرتزقة وكلاء عمولة هذه الجوائز الذين يقدمون خدماتهم الإعلامية مقابل سفريات مريحة ومنح سخية من الدولارات، والمحزن أن يقوم نقاد كبار بتقديم دراسات نقدية احتفالية بأصحاب هؤلاء الأمراء رغم علمهم بضعف وسذاجة مستواهم الشعرى وأبرز مثال على ذلك صاحب جائزة الفقى وهو شاعر تقليدى مغمور.

فى النهاية، إن لدى الكثير جدًا من الوقائع التى تدين مافيا الصحافة الأدبية ولسوف نتابعها بالكشف والتعرية فى مقالات قادمة.

ثانيا: سوزان مبارك ومكتبة الأسرة

بدأت المسيرة الحضارية القومية المستنيرة والطموح لمشروع مكتبة الأسرة ومهرجان القراءة للجميع للعام الرابع، ليتأكد وبأداء وطنى رفيع المستوى وتنسيق منظم بين أكثر من وزارة وهيئة عظمةُ وحيويةُ وجديةُ هذا المشروع الثقافى المسئول والذى يعود الفضل فيه لكتيبة واعية وقديرة من مسئولى الثقافة والتربية والإعلام وبرعاية وجهد وإشراف السيدة الجليلة سوزان مبارك التى نجحت بنشاطها فى تقديم قدوة ومثال للمرأة المصرية العربية طالما افتقدناه فى نشاطنا السياسى العام.

إن المعلومات والإحصائيات المتوفرة لدينا تقول إن مكتبة الأسرة بدأت فى العام الثانى لبداية مهرجان القراءة للجميع، قدم خلال أعوامها الأربعة ١٨ مليون كتاب و١٦٩ عنوانًا منها ٤٠ عنوانًا فكريًا وإبداعيًا و١٢٩ عنوانًا من سلسلة تراث الإنسانية ونفدت الطبعات فى ساعات محدودة - فى العام الأول فقط وفى العام الثانى أصدرت المكتبة ٨٦ عنوانًا منها ٣٥ عنوانًا من الأعمال الفكرية و٥١ عنوانًا من كتب التراث وفى العام الثالث ١٩٩٦ أصدرت المكتبة ٢٧٢ عنوانًا فى تسع سلاسل هى الأعمال الإبداعية وصدر منها ٨٦ عنوانًا والأعمال الفكرية ٤٤ عنوانًا وتراث ٢٩ عنوانًا والأعمال العلمية ٢٥ عنوانًا وكتب التنوير ٢٦ عنوانًا، وفى العام الرابع ٩٧ تقدم تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة.

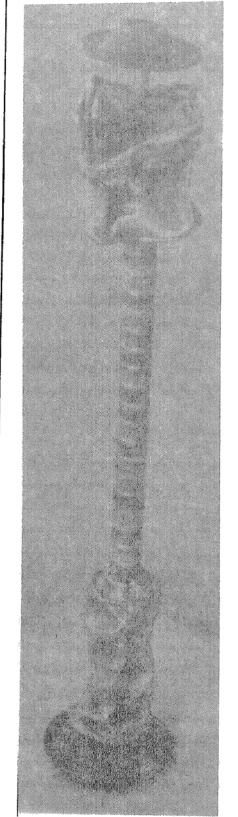
إنه عيدٌ للكتاب والثقافة والتنوير يسلح شعبنا بالمعرفة والعقلية النقدية ويعلمه تاريخه وحضارته ويجعله يعيش فى قلب التطور العلمى والثقافى المعاصر.. وبذلك تكتسب المواطن والمواطنة المثقفة التى تعرف حقوقها وواجباتها فيشارك الشعب بكل فئاته فى النضال من أجل تغيير الواقع وبناء مستقبل أكثر حرية وعدالة وبهجة ويتصدى لكل أعدائه فى الداخل والخارج.

ولا يمكن إنكار جهد العاملين وعمال الطباعة فى الهيئة العامة للكتاب بقيادة المسئول الثقافى البارز د. سمير سرحان فى تنفيذ هذا المشروع القومى المجيد والذين يواصلون العمل ليلا ونهارًا.

غير أننا نطالب بإصدار كتب لويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد مندور وإسماعيل أدهم ومفيد الشوباشى وأعمال جيل الستينيات الذى يقود الحركة الأدبية الآن.

وعلى أجهزة الإعلام المرئى والمسموع أن توصل هذه الجهود وتشرحها فى ندوات ومؤتمرات تصاحب هذه الإصدارات الهامة فالكتاب كان وسيظل هو مصدر المعرفة والثقافة والفن. ■

ع . أ



الإشارات والتنبيهات

أستاذى ورفيقى

إلى روح: محمد أحمد خلف الله

عرفتك وأنا طالب فى الجامعة (١٩٥٢ - ١٩٥٦) من خلال «الفن القصصى فى القرآن الكريم»، وأنا متأثر بأعمال سيد قطب «التصوير الفنى فى القرآن الكريم»، «مشاهد القيامة فى القرآن الكريم»، «النقد الأدبى، أصوله ومناهجه»، وكلها جاءت فى الأربعينيات. تتلمذت عليه وتعلمت منه، وعبر عما فى نفسى من أولوية الجمال.

ثم زاملتك بعد ذلك بعشرين عاما منذ ١٩٧٦ وقت تأسيس التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى،نؤسس معا تيار الإسلام المستنير مع الشيخ مصطفى عاصى، ونذهب إلى القرى فى ريف مصر نخطب فى الفلاحين مدافعين عن الأرض والعدالة الاجتماعية باسم الإسلام.

وصاحبتك فى المؤتمرات الثقافية فى المغرب وتونس وليبيا دفاعاً عن الثقافة العربية ولمواجهة الغزو الصهيونى الإمبريالى الجديد على الأمة العربية.

وزاملتك مع المفكرين القوميين العرب، صلاح البيطار، وجاسم علوان وأكرم الحورانى، ونحن نوارى الأهوانى التراب وداعاً لرفيق.

وقرأتك فى «اليقظة العربية، التى كانت نبراساً للفكر القومى فى مصر. واستمعنا منك لآراء ساطع الحصرى وميشيل عفلق وغيرهما من مفكرى الشام، مؤكدا على التماهى بين القومية والإسلام. فالإسلام أحد مراحل اليقظة العربية وفى الوقت نفسه رسالة خالدة لكل الشعوب وكما وضح أخيرًا فى كتابك «عروبة الإسلام».

اتفقت معك فى الإسلام الاجتماعى، الإسلام السياسى، الإسلام الشعبى. وكنت أقدر على التوضيح والإقناع وحشد الناس، وكنت تعيب علىَّ عدم قدرتى على التحرير الشرعى للعبارة، مما قد يثير الناس بثقافتهم المحافظة. والفيلسوف يرى أنه لا مشاحة فى الألفاظ، وأن الجرأة على الألفاظ الجديدة أحد وسائل يقظة الفكر وتنبيه الناس، كنا مدرسة فكرية واحدة، أنت وسطها وقلبها، وأنا على يسارها، ومحمد عمارة على يمينها. ولكنها كانت تمثل الإسلام السياسى الاجتماعى، ربط الماضى بالحاضر، والتمسك بالشرعيتين معاً؛ شرعية القديم وشرعية الجديد، وبالضرورتين معاً؛ ضرورة الأصالة وضرورة المعاصرة، وبالمطلبين معاً؛ مطلب الإسلام ومطلب الثورة. كنت ترى أن الخلافة ليست نظاماً سياسياً أبدياً وأن الإسلام مع الدولة الحديثة، وكنت ترى أن الإسلام بطبيعته نظام اجتماعى سياسى لايفرق بين الفكر والواقع، بين العقيدة والشريعة كما ظهر فى المقاصد.

كنت مؤسساً للدراسات القرآنية الحديثة بعد طه حسين وأمين الخولى وقبل نصر حامد أبو زيد. ترى أن القرآن قد أحدث ثورة ثقافية فى كتاب «القرآن والثورة الثقافية»، وأنه دخل فى أتون الصراع الاجتماعى والسياسى فى كتاب «محمد والقوى المضادة»، وأنه مرتبط أشد الارتباط بحياتنا الراهنة فى كتاب «القرآن ومشكلات حياتنا المعاصرة»، وتفهم القرآن بروح العصر فى «نظرة عصرية فى بعض الآيات القرآنية»، وتربطه بقضايا التنمية والتغير الاجتماعى فى «القرآن والتنمية الاجتماعية».

أعطيت نماذج للدراسات الأدبية واللغوية من أحمد فارس الشدياق»، و «أبو الفرج الأصفهانى» و «دراسات فى المكتبة العربية»، تجعل اللغة مدخلا لدراسة النص والأدب نوعه. فالمؤرخ، أديب والمصلح أديب، والأديب لغوى.

وأحييت التراجم فى النفوس واخترت نماذجنا الوطنية عبد الرحمن الكواكبى الذى جمع بين القومية والإسلام و «عبدالله النديم، خطيب الثورة العرابية و «على مبارك أبو التعليم فى مصر فى وقت نسينا فيه جذور نضالنا الوطنى أو شوهنا معا.

فإليك التحية، وعليك السلام فى مثواك الأخير. ■

حسن حنفى



مسرحنا والتاريخ... وتراث القهر تأملات كاتب مسرحي معاصر

الشعر ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا..؟ بهذه العبارة الرقيقة عبّر جان كوكتو عن أهمية الشعر للإنسان..؟ ترى هل يمكنني أن أستبدل بكلمة المسرح الشعر فأقول: المسرح ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا..؟

فى اعتقادى أن الشعر ضرورة ذاتية لأنه مونولوج.. يعبر عن حديث الإنسان مع ذاته.. أما ضرورة المسرح فلأنه ديالوج يعبر عن حديث الإنسان مع غيره.. من هنا نستطيع القول إن جوهر الشعر هو الفرد وجوهر المسرح هو المجتمع. والآن أنتقل من هذه المقدمة إلى ما هو آت..

حقيقة أن العرب عرفوا فن الشعر، وهى معرفة يشترك فيها العرب وغير العرب، فمادام الشعر هو حديث الذات فلابد أن تعرفه ذوات البشر فى كل أنحاء المعمورة. أما بالنسبة للمسرح فالسؤال هو.. لماذا لم يعرف العرب فن المسرح؟ ألأننا نتقن الحديث مع الذات ونعجز عن الحديث مع الآخر؟ الحقيقة أن الذى يعرف حوار المسرح هو الذى يتقبل الحديث مع الآخر دون ضجر أو غضب أو تعصب. أما الذى لا يعرف حوار المسرح فهو الذى يريد أن يتحدث إلى الآخر دون أن يعنيه حديث الآخر إليه، بل ربما رفض حديث الآخر فضلا عن الإصغاء إليه.. فهو حديث من طرف واحد.. وهو حديث الحاكم بأمره.. المعتد برأيه.. صاحب أكبر رصيد من الاستبداد المشهور فى تاريخنا.. وهو الاستبداد الشرقى.. استبداد الحاكم المتأله.. السلطان والخليفة وظل الله فى أرضه.. هذا هو تراث القهر الذى حرمنا من المسرح ومنع المسرح عنا.. ويتضح ذلك فيما يلى:

أولا: المسرح يقتضى أن يكون المجتمع حرا يتبادل فيه الرأى والرأى الآخر.. لأن هذا هو طبيعة الديالكتيك المسرحى والصراع الدرامى.. بين الخير والشر.. الحق والباطل.. العدل والظلم.. الكون والفساد.. وهذا ما لا يمكن أن يسمح به فى مجتمعات مستبدة يسيطر عليها الحكم الأوتوقراطى أو الحكم الثيوقراطى أو الحكم الديكتاتورى، ولهذا أيضًا ظهر المسرح فى ظل الديمقراطية الأثينية فى بلاد الإغريق وتحت راية القانون الرومانى وفى كنف الدول الأوروبية الحديثة التى تنهج النهج الديمقراطى وتسمح بتعدد الآراء واختلاف الأحزاب والمنظمات والجمعيات وتنافس النظريات والفلسفات والمعتقدات، ولهذا أيضا ظهر فن المسرح فى مصر الحديثة فى منتصف القرن الماضى مع ظهور الليبرالية المصرية وتكوين أول برلمان مصرى فى الشرق ونشأة أحزاب وجمعيات سياسية واجتماعية وثقافية فى عصر الخديوى إسماعيل الذى يعتبر بداية عصر التنوير المصرى الحديث.

ثانيا: المسرح يقتضى ملعبا أو ساحة أو مكانا مخصصا للجماهير الواسعة لممارسة اللعبة المسرحية، وهو ما توافر فى المدرج الإغريقى والرومانى ومسارح القصور لدى الملوك والأمراء والنبلاء إلى أن انتهى إلى شكل العلبة الإيطالية المعروفة وهو أمر اقتضته الظروف السياسية التى سمحت بتجمع الجماهير واحتشادها فى هذه الأماكن الواسعة لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية والعسكرية على الملأ، بينما كان الأمر مستحيلا عندنا فى الشرق لأن تجمع الجماهير كان يعنى الثورة والفتنة الكبرى، ولم يكن مسموحا بأى حال من الأحوال بتجمعات الناس إلا حين تحتشد للصلاة أو عند تجمع الجيوش فى ذهابها وإيابها للجهاد الدينى والقتال، وفيما عدا ذلك فهو أمر مرفوض ويعتبردليلا على الخطر ضد هيبة الدولة أو الوثوب على السلطة المستبدة، ومن ثم لزم تفريق الجماهير وإلزامها الديار والركون للنوم من المغارب مثل الدجاج.

ثالثا: المسرح يقتضى وجود طبيعة معينة للنشاط البشرى الذى يسمح بالعمل تحت سقف واحد وفى مكان واحد يتم فيه العمل المشترك كما حدث فى أوروبا فى ظل الثورة الصناعية التى أوجدت أعدادا كبيرة من العمال للعمل داخل المصانع والورش حيث خلقت جمهورا متجانسا ومتلائما اجتماعيا وثقافيا ووجدانيا،

الإشارات والتنبيهات

بينما مجتمعات مثلنا ظلت طوال تاريخها تعتمد على نشاط الرعى فى الصحارى الواسعة حيث لا تجمعات للأفراد، أو نشاط زراعى حيث يعمل الفلاحون فرادى فى أغلب الأحوال، أو نشاط حرفى حيث يمارس الحرفى حرفته فى دكانه الصغير أو داخل بيته بمفرده أو مع أسرته فى أضيق الحدود، أو نشاط تجارى حيث لا يستقر صاحبه فى مكان. من هنا لم تتكون لدينا حاسة الجمهور المتجمع فى عمل واحد وتحت سقف واحد لخلق الوجدان والوعى الجمعى الذى يقتضيه وجود المسرح.

رابعا: المسرح يقتضى تهيئة الأذهان للمتعة الجماعية والمشاركة الوجدانية التى لا تنشأ فجأة إلا إذا كان لها جذورها الفنية المتأصلة داخل المجتمعات. وهذه المتعة الجماعية تنشأ عادة من الممارسة الجماعية للعبادة فى دور العبادة التى تهتم بالمتعة الفنية، هكذا كانت المعابد الإغريقية والرومانية والكنائس الأوروبية التى تسمح بهذه المتعة الفنية المصاحبة للعبادة مثل ممارسة فنون الغناء والرقص والموسيقى والتمثيل والتشكيل، ومن ثم انتقلت إلى ممارستها خارج المعابد والكنائس ثم استقلت عنها تماما، أما لدينا فقد كان محظورا ممارسة المتع الفنية داخل المساجد أو خارجها اللهم إلا فن الزخرفة المجرد وفن التجويد والإنشاد الدينى الذى كان من نتيجته ظهور عدد من المطربين فى أوائل هذا القرن منهم مشايخ الغناء المعروفين بسبب الانفراجة الليبرالية والعلمانية التى جعلت من الشيخ سيد درويش شيخ المسرح الغنائى الحديث ورائد الموسيقى الحديثة.

خامسا: المسرح يقتضى حرية المرأة ومساواتها بالرجل وهو ما توافر فى أغلب المجتمعات الإغريقية والرومانية والأوروبية، مما سمح للمرأة بالظهور على خشبة المسرح كما سمح لها أيضا بالرقص والغناء، بل كان رقص وغناء الرجال والنساء معا من أبرز الاحتفاليات الشعبية فى هذه المجتمعات وهو ما ساعد على ظهور فنون الأوبرا والأوبريت والباليه وحفلات الرقص والموسيقى الراقصة ومسرح الاستعراض، بينما فى مجتمعاتنا كان الاستبداد يتجلى فى أبهى صوره فى كبت حرية المرأة التى كانت تعيش مكبلة داخل الحرملك إما زوجة وسط الضرائر الأربع أو جارية وسط مئات الجوارى والغلمان والخصيان، وغير مسموح لها بالظهور فى الاحتفالات العامة، بل كانت تشاهد الاحتفال فى بيتها من وراء حجاب، ولم يكن مسموحا لها بظهورها باعتبارها عورة لا يجب أن تنكشف على أحد إلا لسيدها الذى يسمح لها بالرقص والغناء له ولأصحابه وندمائه فقط فى جلسات الشراب الخاصة والمتع الرخيصة.

لهذا ولكل هذا كان من المستحيل علينا نحن العرب أن نعرف فن المسرح قديما.. كذلك من المستحيل أن يزدهر فن المسرح حديثا إلا إذا حققنا الشروط التى يجب أن تتوافر لازدهاره وفى مقدمتها الحرية والديمقراطية.

هذه الرؤية العامة لفن المسرح وعلاقته بقضية الحرية والديمقراطية تدعونا لطرح هذا السؤال: ألا يعتبر أن هذا الربط - بين قضية المسرح وقضية الحرية والديمقراطية - ربط تعسفى؟

فى اعتقادى أن الربط بينهما على هذا النحو تعبير عن حساسيتنا الشديدة تجاه هذه القضية. ذلك أن تاريخنا كله تعبير عن تراث القهر السياسى الذى بدأ منذ سقوط آخر دولة فرعونية منذ عشرين قرنا وافتقادنا للاستقلال السياسى والحرية منذ سقوط هذه الحضارة التى ولد فيها فجر الضمير الإنسانى.

وإذا كان المسرح الإغريقى قد بدأ على أساس الصراع الميتافيزيقى بين الانسان وقدره، فإن المسرح الفرعونى بدأ على أساس الصراع السياسى بين الأخوين أوزيريس وست رغم الادعاء بأنه صراع بين الخير والشر.

والصراع السياسى يختلف من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان وينشغل المسرح بالسياسة وفقا لحدة الصراع الدائر فى ساحة المجتمع، وكلما اشتد الصراع السياسى كلما انغمس المسرح فى السياسة حتى القاع، وكلما خف الصراع السياسى كلما قل اهتمام المسرح بالقضايا السياسية وربما اختفى تماما من حياة المجتمع مثلما اختفى طوال العشرين قرنا الماضية من حياتنا، وتلك هى الظاهرة الغريبة التى تحتاج لمزيد من التفكير والبحث.

وعودة إلى الوراء.. وراء ما قبل العشرين قرنا فسوف نجد أن مسرحنا الفرعونى القديم الذى انشغل بقضية الصراع بين أوزوريس وست، نجد أن

الإشارات والتنبيهات

هذا المسرح يتخذ مسارا جديدا، إذ حين هاجمنا الهكسوس وبدأت المقاومة الشعبية والرسمية بقيادة النخبة المصرية الفرعونية، خرج هذا المسرح من صورته الميتافيزيقية داخل المعبد إلى صورة واقعية خارج المعبد، وأصبحت شخصيات الأسطورة ترمز إلى رموز سياسية ونضالية وطنية. أوزوريس هو الحاكم الشرعى لمصر، وست هو الاحتلال الأجنبى الممثل فى الهكسوس وإيزيس هى مصر، وحورس هو الشعب المصرى - وقيادته - الذى يناضل من أجل حريته.

وتخرج هذه الدراما من المعابد لتمثل فى الشوارع وعلى شاطئ النيل لتحريض الشعب على المقاومة ضد الهكسوس.. وهكذا إلى أن تم تحرير مصر من الغزاة. هنا يخرج علينا سؤال مهم؟ لماذا لم يقم المسرح بدوره خلال العشرين قرنا منذ سقوط الدولة الفرعونية على يد الفرس فالإغريق فالرومان فالعرب فالمماليك فالعثمانيين؟ لماذا اختفى المسرح أصلا طوال هذه القرون؟ فى اعتقادى أن المسرح المصرى اختفى مع اختفاء الوطنية المصرية والشخصية الوطنية.

والشخصية الوطنية تظهر عادة مع ظهور نخبة وطنية مستنيرة لديها رؤية مستقبلية تؤمن بالشخصية الوطنية والسلطة الوطنية، وهذا للأسف لم يحدث طوال العشرين قرنا، فالنخبة الحاكمة فى مصر لم تكن نخبة مصرية بل نخبة أجنبية (فارسية واغريقية ورومانية وعربية ومملوكية وعثمانية) وللأسف الشديد أيضا، فإن الشخصية المصرية والوطنية المصرية لم تظهر طوال العشرين قرنا نظرا لانسحاقها وتحللها وانطوائها وانعزالها واستكانتها بعد أن أصبحت مصر - التى كانت أكبر إمبراطورية فى العالم القديم - مجرد ولاية مستعمرة تابعة للفرس ثم الإغريق ثم الرومان فالعرب فالمماليك فالعثمانيين. وغير صحيح تلك المقولة التى تدعى أن الأجانب قد ذابوا فى الشعب المصرى بل نحن الذين ذبنا فيهم وتواءمنا معهم ورضخنا لهم ولم ندخل فى صراع حقيقى معهم كما فعلنا مع الهكسوس من قبل، وإذا كان ثمة صراع حدث فقد كان صراعا على الهامش الاجتماعى بعيدا عن البعد السياسى، ومن ثم فإن اختفاء الصراع السياسى من النخبة المصرية والسلطة الأجنبية أدى بالتالى إلى اختفاء المسرح طوال هذه القرون.

أما بدء ظهور الشخصية الوطنية والنخبة المصرية فقد كان بعد فترة الاستقلال الوطنى النسبى مع عصر محمد على باشا مؤسس مصر الحديثة وظهور مفكرين مصريين بدءا من رفاعة الطهطاوى وظهور الحركة الوطنية المصرية والليبرالية المصرية والعسكرية المصرية مع الثورة العرابية ضد التدخل الأجنبى. لذلك عاد المسرح المصرى للظهور بعد أن انقطع عشرين قرنا. بدأت تتضح ملامحه الوطنية والشعبية على يد رائد المسرح المصرى الحديث «أبو نضارة» حيث كان الصراع السياسى على أشده على يد النخبة المصرية التى تمثل الشخصية الوطنية ضد التدخل الأجنبى وأزمة الديوان وفساد الخديوى وظلم الشراكسة والأتراك. ورغم أن مسرح يعقوب صنوع «أبو نضارة» كان فى بداياته ومازال فى المهد صبيا إلا أن طبيعة الصراع السياسى جعلته يدخل معترك السياسة ويقدم عروضا ذات نبرة سياسية عالية جعلت الخديوى يأمر - بكل شراسة - بإغلاق هذا المسرح الوليد بعد سنتين فقط من مولده ويأمر بنفى مؤسسه إلى الخارج، وبذلك كان أبو نضارة هو أول رواد القلم الذى يحكم عليه بالنفى والمصادرة، وكان هذا هو أول طابور النفى حيث نفى من بعده عدد من أرباب القلم والفكر أمثال محمد عبده وعبد الله النديم والأفغانى والبارودى وبيرم التونسى وغيرهم. أيضا حينما أنشأ عبد الله النديم مسرحه فى الإسكندرية كان مسرحا سياسيا فى الأساس وقهرته السلطة مثلما قهرت مسرح سليم نقاش وأديب إسحق. وحينما اشتعلت الثورة المصرية ١٩١٩ تكاتف كل من محمد تيمور وسيد درويش وبديع خيرى وبيرم التونسى من أجل تقديم عديد من الأناشيد الحماسية والموضوعات السياسية من خلال المسرح الغنائى، وهكذا ازدهر المسرح فى ظل الصراع السياسى القائم بقيادة النخبة الوطنية ضد الاحتلال البريطانى. هذا أيضا ما حدث للمسرح المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ أو ما نسميه بمسرح الستينيات، فهو مسرح سياسى بالدرجة الأولى لأنه نشأ فى ظل

صراع بين القوى الاستعمارية وحركة التحرر الوطنى التى كانت تقودها الزعامة المصرية حينذاك ولوجود مشروع قومى يسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية واليقظة القومية، كما أن حركة التأليف المسرحى اعتمدت على نخبة من المثقفين المصريين الذين يحملون رؤى سياسية تقدمية ناضلوا من أجلها ودخلوا المعتقلات فى سبيلها. ومن ثم فقد كانت إبداعاتهم المسرحية تتسم بالنزعة السياسية الوطنية. هكذا كانت مسرحيات الناس اللى تحت وحلاق بغداد والفتى مهران والحلاج وباب الفتوح ومنين أجيب ناس والفرافير والسبنسة والدخان وغيرها. أما جيلنا الذى ذاق طعم النكسة وعاش سنوات الانكسار ثم لحظات الانتصار وشاهد عصر الانفتاح والسلام والإرهاب، فقد كتبت عليه السياسة أيضاً وأصبحت قدرا لا فكاك منه، وعلينا أن نعترف بأن هذا شر لابد منه، فهذا قدر كتاب المسرح فى ظروف مجتمعاتنا المتخلفة والتى نكافح من أجل مبادئ الحرية والديمقراطية والعدل، قدرهم أن يضحوا ببعض القيم الفنية فى سبيل تحقيق الأهداف الاجتماعية والسياسية. هذا ليس قدرنا فقط.. بل قدر كتاب العالم الثالث، وقد قبلناه وارتضيناه ولا نملك إلا أن نمضى حتى منتهاه.

من هذا المنطلق أتحدث عن تجربتى مع المسرح والتاريخ والتراث، وفى اعتقادى أن الشعور بالحرية هو أساس العملية الإبداعية خصوصا فى المسرح، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية فى الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسى أكتب عن جنس أدبى ليس له جذور فى تراثنا الأدبى، وكل ما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا القديم، مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحبظين أو فنون السامر الشعبى أو الحكواتى أو الراوى أو الاحتفاليات الشعبية، وغيرها مما لا يدخل فى علم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب. كما أن التجربة المسرحية الغربية التى استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتى فى خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بالأستاذ، فهى تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير، وأيضا أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من إسارها رغم قوتها وشدة تأثيرها، ولست ملزما بالانتماء إليها إلا من باب الإعجاب والانبهار والمحاكاة. ومن هنا لم أجد فى نفسى حرجا من أن آخذ من التجربة الغربية ما أريد وأصوغها كيفما شئت وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتى الشخصية وقدرتى الإبداعية ما أراه مناسبا ومفيدا.

إذكر أننى فى بداية عهدى بقراءة الفلسفة، قرأت محاورات أفلاطون، وأعجبنى ما فيها من حوار فكرى وجدل فلسفى، فكتبت بعض المسرحيات الذهنية التى اعتمدت على الحوار الفلسفى والميتافيزيقى والصراع الفكرى بين الشخصيات بالإضافة إلى تأثرى بالمسرحيات الذهنية التى كتبها كاتبنا الكبير توفيق الحكيم. ومن عباءة هذه الحوارات الفلسفية كتبت فيما بعد المسرحيات التراجيدية (الثأر ورحلة العذاب - سيف الله - رجل فى القلعة) وحاولت فى كل تراجيديا من هذه التراجيديات أن أتناول موضوعا فلسفيا يعبر عن رؤية فكرية لواقعنا المعاصر.

ففى (الثأر ورحلة العذاب) أبرزت مأساتنا السياسية متجلية مع مأساة الشاعر والأمير الصعلوك (امرئ القيس) الذى شاءت ظروفه العثرة أن يحمل على عاتقه - رغم أنفه - مسئولية ثأر أبيه الملك الذى لم يكن له ذنب فيه ويهلك دون تحقيقه.. ذلك أنه صعلوك حاول أن يلعب لعبته مع الملوك فلم يفلح، وكان تفكيره قبليا جاهليا ميتافيزيقيا يناطح طواحين الهواء دون أن يغير من ذاته أو فكره أو تصوراته بما يلائم الظروف الموضوعية فى عالم شرس يتحكم فيه القياصر والأكاسر ويملكون فيه مقدرات العالم وموازينه، هذا ما حدث ويحدث لنا حاليا. إننا نتصرف تجاه العالم مثل ذلك الصعلوك الذى يريد أن يدرك ثأره بالمنطق الجاهلى وبالأسلوب الميتافيزيقى، ونتصور أيضا أن العالم يناصبنا العداء والبغضاء، حتى جعلناه ينظر الينا بدوره نظرة عدائية ويستشعر الخطر منا، ليس لقوتنا ولكن لنزعتنا الثأرية التى تتسم بالتطرف والعنف والجهالة والغباء باسم الحق والعدل والدين، والنتيجة أننا سننتهى مثلما انتهى امرؤ القيس الذى مات بحلة قيصر الذهبية دون أن يحقق الثأر لأبيه المقتول، بل قتل هو الآخر دون أن يأخذ أحد بثأره. إنها نهاية مأساوية تؤكد أننا لم نتغير ولن نتغير، ومصيرنا هو مصير ذلك الملك

الصعلوك إن لم نتخلص من النزعة القبلية التى تعيش معنا ونعيش فيها وتسيطر علينا وعلى تصوراتنا للعالم ولأنفسنا.

أما تراچيديا (سيف الله ـ فرسان الله والأرض) فهى رؤية فلسفية للتجربة التاريخية الإسلامية، وتمثلت فى ذلك الصراع الذى نشأ بين خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب، حيث يمثل أولهما الإيديولوچيا الإسلامية العسكرية من خلال منطق الجهاد بالقوة والسيف والآخر يمثل الإيديولوچيا الإسلامية الشرعية من خلال القانون، أو بمعنى آخر هذا يريد فرض العقيدة ونشرها قسرا وذاك يريدها شريعة وشرعا. واختلف الرجلان النقيضان رغم اتفاقهما فى الهدف الإيديولوچى وتشابههما فى السمات كما يقول بعض المؤرخين، فهما فى الحقيقة يمثلان وحدة الضدين لا تنافر القطبين، ولذلك فقد كانت نهايتهما متشابهة، أولهما مات على فراشه برغم أنه كان مقاتلا حتى آخر لحظة من حياته والآخر مات مقتولا غيلة وغدرا رغم أنه كان يسعى طوال حياته إلى إقرار عدالة الشريعة على وجه الأرض. هذان الرجلان أو هذان المنهجان لا يزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة منهج الجهاد والحرب وتقسيم العالم إلى دار سلام ودار حرب ـ ولا مناص من إراقة الدماء فى سبيل الدين ـ ومنهج آخر يزعم أنه يحكم باسم الشريعة وتقنين الإيديولوچيا فى إطار من القوانين الشرعية. وكل من هذين المنهجين يتهم الآخر بالكفر والخروج عن الدين، والنتيجة أنهما لم يتفقا إلا على هدف واحد وهو تحويل العقيدة الدينية إلى عقيدة سياسية، ومن ثم كان السقوط التاريخى الذى مازلنا نعانى منه، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام السياسى منذ الفتنة الكبرى حتى الآن.

أما التراچيديا الثالثة (رجل فى القلعة) فهى تتناول مأساتنا مع التجربة الديمقراطية، حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان فى الحكم لدينا؛ فكرة (المستبد العادل) التى سيطرت على فكرنا الدينى والسياسى والاجتماعى طوال تاريخنا وتمثلت فى شخصيات عدة حكمت بلادنا حكما مستبدا مع تحقيق إنجازات تاريخية ودينية، وفكرة أخرى تستند إلى رأى العامة أو رأى الأمة. وتصارعت الفكرتان متمثلتين فى شخصية محمد على باشا وشخصية السيد عمر مكرم، وكلاهما كان لديه حلم تحقيق النهضة القومية وبناء مصر الحديثة ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم القومى وأجهضت التجربة تماما، فكرة المستبد العادل تحمل فى داخلها جرثومة فنائها لاعتمادها على رؤية فردية متوحشة لا حدود لها، والفكرة الأخرى تنطوى فى داخلها على جرثومة فشلها لاعتمادها على رومانسية ميتافيزيقية من العدل بعيدة عن المنهج العلمى والواقعى، ولذلك ضلت طريقها، وانفرط عقدها. وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية فى تاريخنا الحديث، وفى زعمى أنها نموذج مازال مستمرا ومتكررا لفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة ولربما فى المستقبل القريب.

هذه التراچيديات الثلاث رغم اتفاقها على طرح قضايانا وهمومنا التى نعيشها حاليا بالإضافة إلى أنها ترصد وتنقد وتفند تاريخنا السياسى والدينى والثقافى، قدمت من خلال أشكال مختلفة. ففى (الثأر ورحلة العذاب) قدمت تراچيديا كلاسيكية مستفيدة من المنهج الأرسطى للبطل التراچيدى الذى يحمل فى داخله بذرة سقوطه وخطاه التراچيدى المحتوم فى مواجهة أقدار وظروف أكبر منه وأقوى من كل طموحاته.

وفى (سيف الله) قدمت تجربة جديدة حين جمعت بين المنهج الأرسطى والمنهج الملحمى رغم ما بينهما من تناقض أكاديمى، إلا أن ذلك كان بالنسبة لى هو مساحة الاجتهاد والحرية اللتين تمسكت بهما لأقدم عملا مسرحيا تجريبيا على الأقل من وجهة نظرى ومن خلال معتقدى لقضية المسرح الذى أمارس بحرية أكثر بحكم تحررى من وجود تراث يكبلنى بقيوده أو نظرياته. أما عن (رجل فى القلعة) فهى تراچيديا تحمل كثيراً من حرية التجريب فى الشكل حيث جمعت فيها كل المناهج، فهى تراچيديا كلاسيكية أرسطية وهى من جانب آخر ملحمية بريختية، وهى ـ بالإضافة إلى ذلك ـ تستخدم مفردات المسرح الشعبى المصرى، خصوصا لعبة التشخيص عند المحبظين وطقوس التقمص المسرحى فى احتفالية (الزار) ولعبة التمثيل والتقليد فى ظاهرة السامر الشعبى إلى الحد الذى وصفت فيه بأنها تراچيديا فى قالب شعبى. ثمة محاولات أخرى عندى للتجريب فى أشكال الكتابة الإبداعية خصوصا فى إطار التاريخ

الإشارات والتنبيهات

والدراما التاريخية. لقد قدمت ثلاث محاولات فى تاريخنا الحديث أهم ما يميزها ويؤكد تجريبيتها من وجهة نظرى أننى أقدم الدراما التاريخية من خلال لعبة مسرحية شعبية، مثل تجربة مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم) التى قدمت أحداث الثورة العرابية من خلال لعبة المسرح داخل المسرح حيث اختلط فيها التاريخ بالواقع ولم يعد هناك ما يمكن به أن نفصل بين الأثنين لتشابه ما يحدث فى الواقع من تشخيص مع ما حدث فى التاريخ من أحداث. وخرج من هذا كله شكل مسرحى يصعب تأطيره أو تصنيفه تصنيفا أكاديميا إلا بقدر من التجاوز والاستثناء.

والتجربة الأخرى هى مسرحية (مآذن المحروسة) التى استخدمت فيها الاحتفاليات الشعبية وفن المحبظين لتقديم رؤية درامية عن وقائع حدثت إبان حملة نابليون على مصر. هذه التجربة أيضا قدمت الدراما التاريخية بصورة جديدة فى إطار اللعبة المسرحية والاحتفالية الشعبية المصرية دون الوقوع فى جهامة التاريخ وجفافه. والتجربة الثالثة هى مسرحية (أبو نضارة)التى تتناول نشأة أول مسرح مصرى وتصادمه مع السلطة فى أول تجربة صراع وصدام حديثين بين الفن والسلطة وكانت النتيجة إغلاق هذا المسرح بفرمان سلطوى تأكيدا لمقولة مهمة وهى أن الصراع بين الفن والسلطة هو فى حقيقتن صراع بين الحرية والقيد. وقد قدمت هذه المسرحية فى شكل جديد يعتمد على طريقة فن الارتجال الشعبى «الديلارتى» الذى تتسم به الفرق الجوالة وفن المحبظين والتشخيص الشعبى بالإضافة إلى فن المسرح التسجيلى وفى إطار التعامل مع عالم التراث واستلهام الموروث الشعبى والأسطورى كتبت مسرحيات عدة، منها (حلم ليلة حرب) عن أسطورة شعبية تحكى أن نحلة تهبط من السماء تحمل خرجين بأحدهما رأس قتيل وبالآخر كنز وتأتى فى إحدى ليالى رمضان خصوصا فى أيامه الأخيرة لتهب الكنز لمن يجرؤ على أن ينظف رأس القتيل تنظيفا جيدا فى إشارة واضحة تعبر عن ارتباط الشر بالثراء فى الضمير الشعبى، وتختلط الخرافة بالواقع إلى الحد الذى تحدث فيه جريمة قتل ولا يدرى أحد إن كان القتل قد حدث فى إطار الخرافة أم أنه واقع بالفعل بينما أحلام الجميع تتجه نحو الكنز.

وفى مسرحية (الحريق) تناولت طقسا شعبيا معروفا لدى بعض مدن الشمال والقناة حيث يحتفل الناس بليلة شم النسيم بطقس يقومون فيه بإحراق دمية فى حجم الإنسان تسمى (الألبنى) فى احتفال أقرب ما يكون إلى طقس البدائيين بين الرقص والطبل والتهليل والغناء ويختلط بأحداث الواقع الفعلى اختلاطا كاملا تحت وطأة الانفعالات الوجدانية البدائية، فى مواجهة ظروف الظلم الاجتماعى والقهر الميتافيزيقى ومشاعر الإحباط النفسى، وبدلا من أن تحرق الدمية الرمز، تحرق المرموز ويتحقق بذلك الخروج من مأزق الظلم والقهر والإحباط.

ومن تراث السيرة الشعبية استلهمت مسرحية (تغريبة مصرية ـ ست الحسن) التى تعتبر محاولة تجريبية للتعامل مع فن السيرة الشعبية على نحو غير تقليدى، فبطل السيرة الشعبية يتصف بصفات عدة، من أهمها أنه يبدأ سيرته بكونه مجهول الهوية والنسب مشكوكا فى أمره، يعيش غريبا عن أهله ووطنه، إلا أنه يحقق بطولات خرافية وأسطورية، ومن خلالها يعود الاعتبار إليه ويقر الجميع بحقيقته، ويقبلون نسبه ويعترفون به ويفخرون بانتسابه إليهم.. وهذه الرحلة التى تبدأ بالانكار فالغربة والاغتراب فالتعرف والاعتراف، كما تبدو فى السيرة الشعبية، هى ما حاولت محاكاتها فى مسرحية (تغريبة مصرية) حيث نجد أنفسنا أمام بطل من أبطال حرب العبور الذى حقق بطولات فائقة، إلا أنه عاد بعد عشر سنوات وقد فقد ذاكرته، ويبدأ رحلته وغربته فى كل كفور ونجوع مصر مصطحبا أحد رواة السيرة من عازفى الربابة، لعله يعثر على أهله، وحينما يتصادف وجوده فى قريته لا يستطيع التعرف على أهله خصوصا وقد وجد أمه قد تزوجت عمه وزوجه تزف إلى ابن عمه وأن عمه وابنه قد استوليا على أرض أبيه الذى مات حزنا وكمدا، بل إن ابنه الذى تركه وذهب إلى الجبهة وهو فى بطن أمه قد نُسب إلى غيره. إن (تغريبة مصرية) تعتبر محاولة تجريبية فى السير على خطى ونهج السيرة الشعبية ولكن بصورة معاصرة، فإلى أى مدى نجحت هذه المحاولة سواء فى استلهام شكل السيرة أو

مضمونها؟ هذا هو السؤال الذى يفترض أن يجيب عنه السادة النقاد والدارسون.

وفى إطار محاولات أخرى تناولت أهم ظاهرة احتفالية فى مجتمعنا المصرى وهى ظاهرة الموالد الشعبية، ومن وحى هذه الموالد كتبت (ثلاثية المولد) التى تضم ثلاث مسرحيات كوميدية استعراضية هى (المليم باربعة - مولد يا بلد - ملاعيب عنتر) وظاهرة الموالد هى ظاهرة فريدة يتميز بها الشعب المصرى أكثر من غيره، حيث يندر ألا توجد مدينة أو قرية تخلو من أحد الأولياء الذين تقام لهم احتفالات الموالد كل عام، ويبدو أنها ترجع لجذور تاريخية وأصول فرعونية، حيث كان لكل إقليم أو مدينة أو قرية رمزها المقدس. والنزعة الاحتفالية تتضح فيما يقدم داخل المولد من ظواهر متعددة تجمع بين الغناء والرقص والسحر والسيرك وألعاب الحواة والتشخيص، هذا العالم الغريب والعجيب قدمت له نموذجا فى مسرحية (المليم باربعة) وهو نموذج صاحب لعبة المليم باربعة الذى يطلب منك أن تصنع المليم على الرقعة ويحرك الزهر فتكسب اربعة ملاليم، من هذه اللعبة نشأت لعبة (توظيف الأموال) التى سادت مجتمعنا المصرى، وبدلا من أن يكون المليم بأربعة مليمات أصبح المليم بأربعة ملايين، واستطاع هذا اللاعب النصاب أن يحول مجتمع المولد كله إلى مجتمع مودعين فى شركته الوهمية التى اعتمدت على إثارة الشراهة والطمع فى نفوس الناس للمكسب السريع، ويتواطؤ من كل الأجهزة فى المولد بداية من رجل الدين حتى رجال الأمن والنيابة والحكومة.

وفى اطار المولد أيضا، كتبت مسرحية (مولد يا بلد) دفاعا عن ظاهرة المولد باعتبارها وعاء للتراث الفنى للشعب المصرى، وذلك فى مواجهة هجمة شرسة من جماعات الظلام المتطرفة التى أرغمت محافظة دمياط منذ بضعة أعوام على إلغاء مولد (أبو المعاطى) بحجة أنه بدعة من بدع الشيطان، مع أنه لم يكن سوى المتنفس الوحيد للترفيه عن سكان المحافظة ترفيها بريئا، وكان كرنفالا شعبيا يحمل فى ثناياه إبداعات الفن الشعبى من فنون الاراجوز وصندوق الدنيا والحواة والمحبظين والمنشدين والمداحين والمطربين وألعاب الحظ والتسلية... إلخ.

ومن وحى حرب الخليج ومأساة ضيق الأفق العربى والغباء فى هذه الحرب كتبت كوميديا (ملاعيب عنتر) التى وجدت لها معا دلا موضوعيا فى شخصية عنتر لاعب الألعاب الخارقة فى المولد، الذى يمكنه أن يصد القطار بيده ويرفع الأوتوبيس ويحطم القيود الحديدية ويهزم عصبة من الشجعان، والذى يستغله أو بمعنى أصح يستغلله سادة المولد من أغنياء تجارة المخدرات واللصوص والفتوات الذين يفرضون الإتاوات والمخبرين الذين يستخدمون أسلوب الترهيب والترغيب والابتزاز، كل هؤلاء يتعاملون مع عنتر بطل الألعاب الخارقة لاستغلاله لصالحهم. ورغم تحذيرات ابنة عمه التى تحبه وتخاف عليه فإنه يقع فى شركهم ويصبح كلبا خاضعا لإرادتهم يحبسونه كيف يشاءون ويطلقونه متى يريدون. أليس هذا هو ما حدث فى مولد حرب الخليج الذى كان ومازال قائما حتى الآن؟ هذا هو الاجتهاد الثانى بعد مسرحية (تغريبة مصرية) لاستلهام فن السيرة الشعبية فى التجريب المسرحى ولكن فى إطار الكوميديا.

هناك اجتهادات أخرى فى مجال التجريب المسرحى، منها مسرحية (تحت التهديد) وهى محاولة لتقديم تجربة مسرحية من نوع (السيكودراما) عن حكاية مثال اتُّهم ظلماً فى جريمة قتل غامضة وخرج من السجن معتقدًا أن زوجه مسئولة عما أصابه ظلماً، فيصنع لها قاعة محكمة من التماثيل فى محاولة لإعادة محاكمته لتبرئة نفسه واتهامها، وتتحرك التماثيل وتبدأ المحاكمة وتختلط أحداث الماضى والحاضر إلى أن يصل الحال بالزوجة أن تقتل نفسها تحت وطأة الشعور بالذنب، إلا أنه يكتشف فى النهاية أن جثة القتيل التى سبق أن اتهم بها ما هى إلا تمثال من الشمع.

وفى مسرحية(المزرعة) التى جمعت فى شكلها بين الإطار التسجيلى والدراما التقليدية لمناقشة قضية الحرب والسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين وتمت الأحداث من خلال بيت ومزرعة استولت عليها عائلة اسرائيلية واستوطنتها بعد أن قتلت وطردت

أصحاب المزرعة والبيت، ويستطيع أحد الفدائيين من العائلة الفلسطينية أن يقتحم البيت ويجعل من فيه من الإسرائيليين رهائن بين يديه ليعقد محاكمة للعائلة الإسرائيلية التى اغتصبت المزرعة أمام العائلة الفلسطينية.

وتصل نهاية المحاكمة إلى الاعتراف بحق الأسرة الفلسطينية، ولكن يتحتم بعد ذلك ضرورة إيقاف نزيف الدم وتحقيق السلام بين العائلتين، إذ لا مناص من تواجد الأسرة الإسرائيلية مع الأسرة الفلسطينية بحكم الأمر الواقع، وحينئذ يتم عقد وثيقة سلام واتفاق على أن تعيش العائلتان فى البيت معا، ولكن حينما تصل السلطة الإسرائيلية ترفض هذه الوثيقة بين الأسرتين لأنها تعنى ضياع الهوية الإسرائيلية وذوبانها فى الهوية العربية على المدى الطويل، ومن ثم يقرر رجال السلطة الإسرائيلية نسف البيت وإعادة بنائه ليكون ملكا خالصا للإسرائيليين وحدهم. المسرحية بهذا المعنى تؤكد أن إسرائيل ترفض فكرة فلسطين الديمقراطية وتؤكد نزعتها العنصرية الشوفينية، وهذه النزعة بالقطع ستكون ضد السلام.

وفى مسرحية (أمير الحشاشين) حاولت أن أقدم جذور الإرهاب الدينى الممثل فى فرقة (الحشاشين) المنتمية للمذهب الإسماعيلى، من خلال إطار غنائى استعراضى، ومعادل تاريخى لما يحدث فى واقعنا الحالى الذى استشرت فيه حركات التطرف الدينى والإرهاب الدموى والذى يقوده التنظيم العالمى للإسلام السياسى الذى يسعى إلى الجمع بين الدين والدولة ومحاولة ومحاولة الردة بالمجتمع إلى نموذج الحكم المتخلف الذى ألغاه كمال أتاتورك فى تركيا والذى كان سبب تخلف المسلمين جميعا وعدم تقدمهم لمدة خمسة قرون مضت حتى الآن.

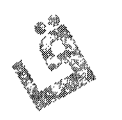
وأخيرًا وليس آخرًا، كتبت مسرحية باسم (ديوان البقر) وهى مستلهمة من حكاية تراثية أوردها الأصفهانى فى كتابه (الأغانى) حيث روى على لسان عثمان الوراق أنه رأى العتابى الفقيه يأكل خبزا على طريق بباب الشام فى بغداد فقال له: ويحك أما تستحى؟ فقال له: أرأيت لو كنا فى دار فيه بقر كنت تستحى أن تأكل وهى تراك؟ فقال لا، فقال اصبر حتى أعلمك أنهم بقر. فقام ووعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم: روى أكثر من واحد أن من أخرج لسانه وأمكنه أن يلعق أرنبة أنفه لم يدخل النار.. فما بقى أحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه مثل الأبقار، فلما تفرقوا قال العتابى: ألم أخبرك بأنهم بقر..؟؟

هذه الحكاية التراثية تعبير عما وصل إليه حالنا مع جماعات التطرف والإرهاب التى تحاول أن تلغى عقولنا وتغسل رءوسنا وتجعل منا قطعانا من أبقار تلعق أنوفها اتقاء لنار جهنم وعذاب القبر.

هذه المسرحية حاولت فيها مناقشة البنية النفسية والذهنية المتبلدة وأسباب حالة البقرنة التى أسهمت الجماعات المتطرفة مع السلطات المستبدة فى غرسها لدى الجماهير حتى حولتها على مدى القرون السابقة إلى قطيع متخلف تجذبه الأفكار الخرافية وعبادة الماضى والحلم بالفردوس المفقود ومحاربة المنطق والعقلانية ورفض التعددية ونبذ المعقول إذا ما تناقض مع المنقول وكراهية المستقبل وتحريم الفنون والعلوم وتكفير المجتمع والفكر المستنير.

وفى اعتقادى أن تراث القهر والاستبداد السياسى والميتافيزيقى الذى وقعنا فى إساره لما يقرب من عشرين قرنا أو يزيد، قد تمثل أخيرا فى فكر هذه الجماعات الظلامية، ومن ثم فلن تقوم لنا قائمة إلا إذا تضافرت جهود المفكرين والمثقفين والمبدعين لتقويض دعائم هذا الفكر المتخلف لهذه الجماعات، مثلما فعلت أوروبا حين حطم مفكروها ومبدعوها تراث العصور الوسطى والظلام وبشروا بالفكر العلمى وعصر التنوير. ■

محمد أبو العلا السلامونى



عن الأفلام التسجيلية والقصيرة والتحريك

تثير مشاركة الأفلام الروائية القصيرة والأفلام التسجيلية وأفلام التحريك للمرة الثالثة فى المهرجان القومى للسينما المصرية الذى يقيمه صندوق التنمية الثقافية، أكثر من قضية.. لعل أولها: هل مشاركة هذه النوعية إلى جانب الأفلام الروائية الطويلة بما للأخيرة من بريق الشهرة والإقبال الجماهيرى فى صالحها! بعد أن كان يقام مهرجان خاص بها كانت أكثر دوراته بمدينة الإسماعيلية، وحينما تضر أقيم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى إلا أن مدينة الإسماعيلية ظلت تحتضن المهرجان على مدى كمهرجان قومى ثم استمرت تحتضنه كمهرجان قومى مع تغير الجهات المشرفة عليه ـ بين المركز القومى ثم فى الدورة الأخيرة ـ عام ١٩٩٥ـ صندوق التنمية الثقافية، وأتاح فى المهرجان الدولى فرصة الاحتكاك بين المبدعين المصريين والأجانب.

وقد توقف المهرجان ولم يقعد عام ١٩٩٦، ومازالت للائحة المهرجان تنص على أن الأفلام الفائزة بجائزة أفضل فيلم فى مسابقات المهرجان القومى هى الأفلام التى تمثل مصر فى مسابقات مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة ومن هنا كانت توصية لجنة التحكيم بإعادة مهرجان الإسماعيلية الدولى، وخاصة أنه كان قد بدأ يضع أقدامه على ساحة المهرجانات الدولية ويشار إليه فى دليل السينما الدولى، وتحمس له الاتحاد الدولى لمهرجانات الأفلام القصيرة.

وقبل أن تستطرد فى قضايا أخرى، فأغلب الرأى رغم التحفظات وبعض الانتقادات ـ إن إقامة مسابقة الأفلام القصيرة والتسجيلية إلى جانب الروائية هو لصالح الأولى خاصة أن العروض بالمجان الباب مفتوح أمام جميع فئات الشعب، وقد أقبل الشباب وطلاب معهد السينما رغم أنهم كانوا على مشارف الامتحان، ويمكن تحقيق إقبال أكبر بمزيد من الإعلام الصحفى والتلفزيونى اليومى.. وتأتى النظرة إلى كم الأفلام التسجيلية والقصيرة المشاركة لتثير قضية هامة حول مستقبل هذه النوعية.. عشر فيلما من إنتاج المعهد العالى للسينما ـ من بين هذا العدد ثمانية أفلام مشروعات لطلاب فى السنة الثالثة والباقى مشروعات تخرج الحقيقة المفجعة هنا أنه بدون أفلام معهد السينما لن يكون هناك مهرجان وخاصة لو تحققت توصية لجنة التحكيم بإقامة قسم خاص لأفلام طلاب المعهد فى إطار المهرجان وأن لا تشترك بالمهرجان إلا أفلام التخرج، ومشاركة المركز القومى للسينما ـ الجهة الأساسية المسئولة عن إنتاج هذه النوعية ـ أحد عشر فيلما فقط ـ وكل من إتحاد الأذاعة والتلفزيون وصندوق التنمية الثقافية له فيلم واحد فقط، مما يعيدنا إلى «الحقيقة المفجعة» حول مستقبل هذه النوعية وخاصة الفيلم التسجيلى.

ومن هنا كانت دعوة لجنة التحكيم ـ معذرة لإشارة أخرى لها! ـ إلى عقد مؤتمر يناقش مستقبل الفيلم التسجيلى، وهو أمر جلل يرتبط بالقضايا الوطنية ـ والقومية، وبآليات الإنتاج والتوزيع، ومسئوليات الأجهزة ومن بينها التلفزيون والقنوات الفضائية، وكذلك الجهات الأهلية وقد لاحظنا فى المسابقة انصراف الدراميين بمعهد السينما عن الفيلم التسجيلى واهتمامهم بالروائى، وهذا تصدر بحدد بالأساتذة المشرفين مواجهته لإعداد جيل من السينمائيين الشبان مهموم حقا بقضايا المجتمع كيف يفكر شباب السينمائيين، كيف يحاولون أن يعبروا عن أنفسهم ومجتمعهم.. وما بعدهم؟

فيلم «طيرى ياطيارة» ٣٧ دقيقة إخراج هالة خليل الفائزة بجائزة أفضل فيلم روائى قصير ـ و ٣٠٠٠ جنية ـ سيناريو شهيرة سلام ـ شهادة تقدير ـ من إنتاج المركز القومى للسينما ـ يمكن أن يؤخذ كنموذج طيب، وخاصة من وجهة نظر مخرجة شابة وكاتبة سيناريو شابة، تحاولان الغوص فى عالم له خصوصيته النسائية، وتختاران لحظة بلوغ الفتاة الفاصلة بين الطفولة والأنوثة وتغير نظرة المجتمع إليها. الفتاة الصغيرة التى تبدأ تشعر بأنوثتها ونتوءات جسدها أمام المرآة، ولكنها مازالت طفلة تلعب مع أولاد وبنات الجيران «كلوا بامية»، «والتعلب فات» ـ وهذه بعض العناوين داخل الفيلم ـ وتعيش فى بيت مكتظ وأسرة مصرية بسطية حيث تشقى الأم ـ فى إعداد الطعام، والعناية بالزوج والأولاد، وحيث الخالة ـ سلوى محمد على ـ تندب حظها فقد طردها زوجها بعد أن ضربها، وفى انتظار المحكمة، تربطها صداقة بريئة مع ابن الجيران الذى يصحبها فى الطريق للمدرسة لسوء خطها

الإشارات والتنبيهات

يضبطها أبوها ـ يصفعها، ويأمرها بأن تبقى فى البيت حتى تتربى، فتأخذ فى مساعدةالأم فى المسح والغسيل وتبكى على حالها وحال خالتها. وتتبادل الإشارة مع الجار من خلال النافذة وُفقت فى تصوير حال الأسرة بين المشاكل وبين المتعة الصغيرة فى مشاهدة التلفزيون والتحليق فى عالم الأحلام مع الأفلام الرومانسية القديمة، وفى تصوير واقعية الحارة بناسها وسوقها وزحامها...

فازت هالة خليل عن فيلمها هذا بجائزة فضية فى مهرجان ميلانو الدولى للأفلام القصيرة فى إيطاليا، حيث تنافست مع مخرجين راسخين، فالفيلم القصير فى الخارج يجد اهتماما كبيرا وله مشجوه ـ وخاصة محطات التلفزيون ـ وأسواقه، وتعمل كمساعدة مخرج مع مجدى أحمدعلى فى فيلمه الروائى الطويل الثانى «البطل» تكتسب خبرة استعدادا لمستقبل تتطلع إلى تملكه باستقلالية.

وكان الفيلم الثانى إنتاج المركز القومى للسينما «آخر النهار» ـ ٤٧ ق ـ إخراج وسيناريو أحمد ماهر ـ وهو نتاج أول مسابقة تجريها وزارة الثقافة للإبداع بين الشباب، فى السينما والمسرح والفن التشكيلى، يُبعث الفائزون إلى روما حيث الأكاديمية المصرية للدراسة والمعايشة يأتى هذا الفيلم الوجه المقابل لفيلم «طيرى يا طيارة» ـ التجريبية فى مقابل الواقعية. وإذا كانت أغلبية لجنة التحكيم قد انتصرت للواقعية، ولم تمنح «آخر النهار» إلا شهادة تقدير، فإن من حق الشباب أن يجرب، وقد أثار الفيلم جدلا كبيرا عند عرضه فى اتحاد نقاد السينما المصريين فهنا مخرج مبدع واعد، حاول أن يعبر عن رؤيته. وقد اختار أن يقدم فيلمه عن طريق لوحات متتابعة تدور فى الليل.. بما يستتبعه من ظلال وأضواء وكذا أصوات خاصة، أختار شخصيات ذات تكوينات نفسية تفتقد الحنان وتعيش الوحدة والوحشة، فى فترة الحرب العالمية الثانية وما حدث خلالها من إظلام ليلى بسبب الغارات الجوية.. حيث نجد عامل مصابيح الغاز سيد عبدالكريم ـ يقوم بإنارة الفوانيس، وتحنو عليه فتاة الليل ـ سوسن بدر تصحبه إلى حجرتها لتحلق له ذقنه.. وفى المقابل نجد شخصية الصبى الذى يريد تخطى طفولته ويسترق النظر إلى فتاة الليل.. وينطلق بطائرته الورقية فيسقط.. ورجل البوليس ـ عبدالمنعم عثمان ـ المرعوب من أشباح الليل! جو تشيكوفى تعاون فيه مع المخرج زملاء موهوبون فى تصميم المناظر ـ خليل محمد ـ وفى التصوير أشرف دربالة وفى الموسيقى وليد الشهاوى، أثمر جهدهم المشترك فيلما يتميز بلغة سينمائية موحية. هذان فيلمان على المستوى الاحترافى، فماذا عن مشروعات الهواة بالمعهد العالى للسينما؟ يقدم شادى الفخرانى فى ثمانى دقائق فقط فيلم «بص مع اللى جنبك» ـ عن سيناريو له، ومونتاج محبوك تستحق عنه زميلة دينا فاروق شهادة تقدير، بناء دراميا متكاملا يعبر فيه بإيجاز عن قصة الكاتب خيرى شلبى، حول معاناة تلميذ لا يمتلك الكتاب الإضافى المطلوب مما يعرضه دائما لعقاب المدرس، ورفيقة بالفصل يمتنع بأنانيته عن مساعدته، وتضطر الأم أن توفر له ثمن الكتاب مستقطعة إياه من مصروف البيت مما يثير ثائرة الوالد. يتحكم الفخرانى فى قيادة ممثليه الأطفال، ويربط بين مشاكل التعليم ومشاكل الأسرة والمجتمع، ويستحق جائزة لجنة التحكيم وألفى جنيه وقد يذكرنا هذا الفيلم القصير للغاية بفيلم روائى طويل للمخرج الإيرانى عباس كيروستامى الذى عرض فى أول دورة لمهرجان القاهرة الدولى لأفلام الأطفال وفاز بجائزة بمهرجان لوكارنو الدولى.

وفى جو الأطفال وعن قصة لكتاب آخر «محمد المخزنجى» تدور أحداث فيلم «الموت يضحك» إخراج أحمد فهمى عبدالظاهر عن سيناريو له فاز عنه بجائزة فى مهرجان ميونخ الدولى لأفلام معاهد السينما فى نوفمبر ٩٦ـ حول طفل يفقد أمه المريضة. تقسو مشاعره حتى نراه يكسر رقبة عصفور فى البداية، ويمارس الغطس تحت الماء حتى ليظن رفاقه أنه قد انتحر حزنا ولكنه يخرج بإرادة قوية، وقد صدر المخرج جو القرية، والبيت الحزين، ووفق فى قيادة ممثليه من الأطفال وفى استخدام المؤثرات الصوتية. واستحق جائزة العمل الأول وألف جنيه.

هناك محاولات طيبة فى الأفلام الأخرى التى لم تفز بجوائز، منها ما يتضمن تعبيرا عن هموم الشباب مثل فيلم «لوحة من لحم» إخراج كريم محمد عبدالعزيز قد يمثل أزمة جيله من خلال طبيب شاب يجد نفسه عاجزا عن تحقيق حلمه فى الحياة الكريمة والزواج بمن يحب بسبب العوائق المادية فيفكر أن يبيع نفسه فى المزاد العلنى، ويعترض مندوب حقوق الناس، ولكن هلْ يستطيع أن يحقق حلمه؟ ـ ومثل فيلم «كاوبوى» ـ إخراج محمد صلاح الفقى الذى يحاول من خلال سيناريو مزخم بالأحداث أن يتناول مشكلة الشكل الأسرى.

الإشارات والتنبيهات

هناك «أمال معقودة على معهد السينما خاصة بعد تحقيق الخطة التى أعدها الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون بإنشاء ستوديو سينمائى مزود بأحدث الآلات وشبكة إضاءة واستيراد كاميرات من أحدث الأنواع العالمية - وإقامة ورش مركزية لتصنيع الديكور واستخدام الكومبيوتر جرافيك.. ما سيساعد على التغلب على العيوب التقنية الموجودة فى بعض الأفلام. وتحقيق مشروع وحدة لإنتاج سيساعد فى التغلب على مشكلة التسويق فإن كثيرا من الأفلام الجيدة يمكن أن تسوّق عالميا عن طريق خطة سليمة ويفسح هذا فرصة العمل للخريجين - ولا يتعرضون لمهالك السوق التجارية أو الفيديو كليب أو يعتمدون على ضمانات الأباء السينمائية. وقد قدم معهد السينما إنتاجا مشرفا فى الأعوام الماضية يكفى أن نذكر فيلمى المخرج الشاب سعد هنداوى: مشروع التخرج «زيارة فى الخريف» أو مشروع الدبلوم «يوم الأحد العادى» وكلاهما نالا جوائز عديدة محلية وعالمية والأخير فاز بالتانيت الفضى بأيام قرطاج السينمائية الأخيرة بتونس.

فى مجال الفيلم التسجيلى لوحظ غياب الاهتمام بالقضايا الوطنية والقومية، ولهذا أهابت لجنة التحكم بالمبدعين أن ينهضوا بدورهم فى تناول قضايا الوطن وهموم الأمة العربية بما يعود بالسينما التسجيلية إلى دورها الريادى الجديرة به. نجد فى المسابقة أفلاما أقرب للسياحية عن بعض الحمامات الشعبية، أوالمنشآت العمرانية بالساحل الشمالى أو المشربية والحرف الإسلامية بمناسبة الندوة الدولية حول المشربيات والزجاج المعشق وتميز فيلمان لمخرجين محترفين ينال أولهما جائزة أفضل فيلم تسجيلى و٣٠٠٠ جنيه والثانى بجائزة لجنة التحكيم. الأول «جمال .. تموت الظلال ويحيا الوهج» إخراج وسيناريو الدكتور محمد كامل القليوبى صاحب الفيلم الوثائقى الطويل ـ١٤٠ دقيقة - عن رائد السينما المصرية محمد بيومى. ويتعرض هنا لحياة الموسيقار جمال عبدالرحيم وإبداعاته من التأليف الموسيقى من خلال زملائه وأساتذته وتلاميذه ومعاصريه، وخلال شهادة حية لزوجته الدكتورة سمحة الخولى حتى ليبدو الفيلم كأنه قصيدة حب بين زوجين عاشقين. فى حين يدلف بنا المخرج حسام على صاحب «ثلاثية - فخ وسوق الرجال» إلى عالم الكفيفات العازفات باوركسترا فرقة النور والأمل» الذى شهد العالم بإعجاب حفلاتهن يركز «فى فيلمه» همس الأنامل» على حياة عاملة نسيج بين بيتها وعملها ومشاركتها فى الأوركسترا واختيارها لآلة الأوبوا لأنها آلة عبدالحليم حافظ المفضلة، وأخرى طالبة بكلية الآداب قسم الفلسفة تريد أن تستكمل دراستها وتحصل على الدكتوراه كأنما تترسم خطى الدكتور طه حسين.. نعيش معهن مشكلة التدريب باللمس بدون نوتة ونستمتع بحفل تفرق فيه مقطوعة «بوليرو» لرافيل.. ينطلق بنا حسام ومصدوره سمير بهزان - شهادة تقدير- بين الحركة البطيئة مع الظلال، إلى الحركة السريعة الإيقاع مع ضوء يسطع تجسيدا لانتصار الإرادة.

بين المحترفين يفوز هادى - بمشروعه لمعهد السينما - بجائزة العمل الأول.. عن فيلمه مأساة تنورية يتناول محمد سليمان بمونتاج هى لزميلته سهام فتحى شعائر الصوفية وحركتها الدائرة من خلال عرض فرقة التنورة الذى يربطه بطقوس المولوية ومغزى الدوران - فلسفيا مجسدا وحدة الوجود. وأخيرا نأتى إلى أفلام التحريك، وما قد تثيره من قضايا سبق مناقشتها فى دورات مهرجان القاهرة الدولى لأفلام الأطفال تتعلق باستخدام التقنيات الحديثة، والدعوة إلى شخصية كرتونية عربية.. ومجال فيلم التحريك ليس قاصرا على الأطفال وحدهم بل يتناول قضايا اجتماعية. وما شاهدناه من أفلام التحريك بالمهرجان سواء الفيلم الفائز بجائزة لجنة التحكيم: «أحلام معلقة» للمخرجه علا الدين أو الفائز بجائزة العمل «حصل خيرى» للمخرجة هبه الديب - يؤكد أن قسم الرسوم المتحركة بمعهد السينما يسير بخطى سليمة، ويرجع الفضل فى تأسيسه إلى الدكتور أحمد المثينى (١٩٣٤ - ١٩٩٦)، ومما يحسب لإدارة المهرجان القومى تخصيص ندوة للاحتفال بذكراه - وعرض فيلم له وبعض أفلام تلاميذه أعدتها بإخلاص وتفانى المخرجة التسجيلية فريال كامل. ويدو أننا بدأنا طريق تكوين كوادر فنية متميزة فى فنون التحريك سواءمن خلال معهد السينما أو كلية الفنون الجميلة، أو كلية الفنون التطبيقية، أو القسم الأحدث بكلية الفنون الجميلة جامعة المنيا أو التلفزيون المصرى وقد أنشئ مركز للكومبيوتر بقسم الرسوم المتحركة عام ١٩٩٥، وهناك إقبال من الشباب على أقسام الرسوم المتحركة بالجامعات والمعاهد...ويجب توفير احتياجاتها التقنية الحديثة وقد أعلن عن قناة خاصة للأطفال سيبدأ بثها فى أواخر العام الحالى، ومن شأنها وشأن البرامج العديدة والقنوات الفضائية أن تستوعب المواهب الشابة لتجد فرصتها حتى تتجلب الوسيلة الأسهل وهى الإعلانات وتتجه لترسيخ أسس فن عربى صميم للتحريك. ■

فوزى سليمان

سخونة الأداء السياسي في ثلج .. فوق صدور ساخنة

فاجأنا د. مدكور ثابت - المخرج والكاتب السينمائي والأستاذ بالمعهد العالي للسينما - بقصة وسيناريو وحوار «ثلج.. فوق صدور ساخنة»، وهو عنوان يستلزم التوقف عنده وطرح الأسئلة.. فهو يتناول قضية ملتهبة تكشف عن موقف سياسي ملتزم تجاه العدو الصهيوني والمحاولات المسمومة لتطبيع العلاقات معه...

ومدكور ثابت من مواليد ١٩٤٥/٩/٣٠ كتب وأخرج أول أفلامه «ثورة الملف» عام ١٩٦٧، وهو فيلم تسجيلي متميز أثار اهتمام النقاد، وفي عام ١٩٦٩ قدم فيلمه التجريبي «صور ممنوعة»، (٦٠ ق) كجزء ثالث بعنوان «صورة» عن قصة لنجيب محفوظ، وعرض الفيلم عام ١٩٧٢، وفيه يجرب كسر الإيهام السينمائي القائم على النظرية البريختية في المسرح الملحمي والاغتراب. وفي عام ١٩٧٥ يقدم الفيلم الروائي الكوميدي «الولد الغبي». وتوالت أفلامه التسجيلية مثل «على أرض سيناء» ١٩٧٥، «الشمندورة والتسماح» ١٩٨٠، «السماكين في قطر» ١٩٨٥، «مذكرات بدر» ٣، ١٩٩٢.

وفي مجال الدراسات والأبحاث السينمائية كتب عددا كبيرا من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبي. وفي عام ١٩٩٣ يصدر كتابه الأول «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي»، وهو دراسة مطولة [٨٣٢ ص] قطع كبير - ذات مدخل فلسفي جمالي.. يختبر فرضياته بالتطبيق الإبداعي على الفيلم، ويتناول إشكالية سبق النظرية على الإبداع، ويفككها إلى إشكاليات تكشف عن شموليتها لكل قضايا الفن، وينتهي إلى تميز نسق الفن بأنه خطاب/ رؤية كما يميزه الإبداع بقانون إبداع التقنين، وأن كلا من التجريبية والأكاديمية لازمان ضروريان للفن. وفي العام التالي يقدم كتابة «الكسر النسبي في الإيهام السينمائي» ١٩٩٤ - هيئة الكتاب [٣٩٣ ص] قطع كبير - ويطرح فيه مصطلحه الخاص - عبر مدخل فلسفي جمالي أيضا - إلى الطبيعة الافتراضية في العمل الفني وتلقيه بالتطبيق في فيلم تجريبي قدمه المؤلف.. منطلقا من رصده لحقيقة الاتفاق المعرفي المسبق [مع وبين] جمهور الفن - على أن مايتم تلقيه هو (عالم افتراضي) يستتبع الافتراض دائما بأنه بإزاء مجرد عالم (مصنوع) تحكمه علاقة (دال) فني (بالمدلول) الواقعي. ويطرح فيه أيضا تجريبية (الكسر النسبي للإيهام) متجاوزا بها كل منحى بريختي، وأيضا كل منحى مقابل فيما يسميه (الواقعيتيه)، ومدققا بالبحث اللغوي لضبط المصطلحات الخاصة بذلك...

وأخيرا ذلك السيناريو «ثلج.. فوق صدور ساخنة»، الذي جاء نتاج سنوات طويلة من الجهد والعمل.. فقد بدأ كتابته منذ بداية السبعينات.. حيث حصل على تصريح الرقابة على المعالجة السينمائية عام ١٩٧٥، وظل يواصل مراجعة صياغة السيناريو والحوار حتى التسعينيات.. إلى أن تم نشره في النصف الثاني من التسعينيات (١٩٩٧).

والمقصود بالأداء السياسي هنا - أن هذا الأداء لايحتفظ بمعنى ثابت ومحدد كمفهوم نظري وأن مثل هذا المعنى سيظل موضعا للتساؤل حول مضمون ذلك.. لأن التغيرات السياسية دائمة التحول، ومتلاحقة، ومتواكبة أحيانا، ونص «ثلج.. فوق صدور ساخنة»، يتناول موضوعا سياسيا مهماً يتعلق بقضية مصيرية هي قضية صراعنا مع العدو الصهيوني، والتي تفرض نفسها على تفاصيل هذا العمل دون إقحام أو محاولة للتحذلق بالجدل السياسي، ودون أن تفرض قناعات ومعتقدات سياسية (أيديولوجية) معينة..

ويطرح هذا العمل تساؤلات كثيرة .. أولها: هل من الممكن أن تكون السينما قلما؟ كما نادى بذلك الناقد والمخرج الفرنسي «الكسندر أستروك»، أحد رواد الموجة الجديدة في السينما الفرنسية - عام ١٩٤٨ - بعد ميلاد فن السينما بأكثر من نصف قرن، وأنها يمكن أن تكون وسيلة التعبير الذاتي، وأن السينما لغة خاصة، وليست مجموعة من الفنون المتراصة جنبا إلى جنب).. لذا كان يرى: (أن الفيلم سوف يحرر نفسه تدريجيا من استبداد وتحكم المرئي أي الصورة من أجل ذاتها، ومن الحكاية أو النادرة المباشرة المحددة ليصبح وسيلة للكتابة له من المرونة والدهاء ما للكلمة المكتوبة، وأن مايمنعنا في (سينما اليوم) هو خلق هذه اللغة)؟.. أم أن الفن السينمائي مايزال - كما يقول الناقد

الإشارات والتنبيهات

الفرنسى (جان مترى) لغة من الدرجة الثانية ؟.

ويؤكد هذا العمل أن السرد السينمائى يمكن أن يصبح أدبا ــ له شكله الفنى المميز شأنه فى ذلك شأن الرواية أو القصيدة ـ له منطقه الخاص، وقادر على تأسيس تقاليده الخاصة التى تدحض مقولة الناقدة (سوزان مونتاج) من أن السينما هى الملجأ الطبيعى للذين لايثقون فى الكلمات، وأنها التعريف الطبيعى لنقل الشك الكامن فى الحساسية المعاصرة ضد الكلمة ـ لكن يظل تساؤل آخر.. هل يظل مثل هذا النص مكتفيا بذاته لايحتاج إلى تصويره سينمائيا ليتحول إلى صور متحركة نابضة بالحياة؟ أم أننا نكتفى بهذا النص المكتوب.. وبذلك نتوهم أننا نصل إلى ماتمنى الوصول إليه (جان كوكتو) وهو أن تصبح المواد الأولية للسينما فى قيمة الورق والقلم؟ وفى تصورى أن الكاتب والمخرج السينمائى وأستاذ السيناريو والإخراج فى معهد السينما د. مدكور ثابت قد وفق فى أن يضع بين أيدينا نصا من أدب السرد السينمائى نستطيع أن نستعيده ونراجعه المرة تلو المرة.. وهذه المراجعة أو الرجوع هو مايسميه الأديب الفرنسى (جورج ديهاميل) فى كتابه (دفاع عن الأدب) .. والذى يهاجم فيه السينما والراديو ــ ولم يكن قد تم بعد انتشار التليفزيون بهذا الشكل الوبائى وقتها ـ لأنهما لايعيدان مايقدمان.. بل يسيران ويسيلان ويندفعان، وأنهما كالأنهار.. وماذا تحمل الأنهار؟ أليست أخلاطا بغيضة تجد فيها أسوأ الأشياء ومن النادر أحسنها ـ دون أن تستطيع أن تفصل هذه عن تلك؟) ـ فقد وظف الكاتب ـ هنا ـ العلامات المرئية والسمعية للغة توظيفا واعيا، ووفق فى خلق الإدراك الآنى لتكوينات مشاهده المكانية.. حيث تغلب على مشكلة الآنية بالتتابع المحكم للمشاهد.. ورغم وجود التنافر بين الفنون الزمانية والفنون المكانية كالسينما وبين الأنساق الزمانية والمكانية على وجه العموم.. ففى النص علامات تعد مؤشرات وأيقونات ورموز.. حيث نجد المؤشرات تشتبك مع موضوع السيناريو من خلال التماس الوجود الحقيقى للأحداث والشخصيات، والأيقونات التى تشارك فى المعنى من خلال التشابه الفعلى للتفاصيل.. كما أن بنية الرموز توحى بعلاقة تماس مع موضوع السيناريو وتقيم علاقة بين دال الرمز الحسى ومدلوله ونجد أن هذا السيناريو الذى ينتمى إلى أدب السرد السينمائى هو فن اصطلاحى فى صيغة تمثيله عموما.

وترجع الأهمية الأدبية والسينمائية بل والتعليمية لهذا الكتاب إلى أنه يضم نص مسودة القصة السينمائية المعالجة ـ أى أول مسودة تخطيطية للمعالجة التى تم على أساسها السيناريو، وهى المسودة التى كتبها المؤلف عام ١٩٧٤ وأضاف إليها مسودة إعادة كتابة النهاية عام ١٩٩٥، وخطوات التصريح للقصة رقابيا بتاريخ ١٩٧٩/١/١٢، والتصريح لها فى المرة الأولى عام ١٩٧٥ ــ لما تتضمنه المسودة من سمات الصياغة الأولى وطبيعتها التلقائية فجاءت بدون تصحيح أو تدخل، وبدون أدنى تعديل سواء فى مسار الأحداث ذاتها والتى امتلأت بالأخطاء النحوية الواضحة والصريحة.. وذلك على عكس مانجده فى نص السيناريو والحوار ـ حيث تظهر الفروق والتعديلات والصياغة وفى السياق.. لكى يصبح ذلك نموذجا جيدا للدارسين والقراء عن كيف يتحرر كاتب السيناريو من كثير من الخيوط الدرامية المبتورة أو القصيرة. فتمتد وتتواصل وتنمو، وعن كيفية تعمق الشخصيات حتى الهامشية منها لكى تصبح أكثر ثراءا وعمقا فى سياق السيناريو، وتصبح قادرة على تصوير الأحداث وتنميتها. وهذا الكتاب هو التجربة الأولى فى هذا المجال فى مصر نظرا لأن سيناريو فيلم «العزيمة» الذى أشرف على نشره الناقد الفنى (محمد السيد شوشة) عام ١٩٨٥، وسيناريو فيلم «البوسطجى» لصبرى موسى و«دنيا البابا» عن قصة ليحيى حقى ونشر عام ١٩٨٠، وكذا نشر فيلمى «المومياء» و«الفلاح الفصيح» لشادى عبد السلام فى مجلة القاهرة عام ١٩٤٤ ـ قد نشروا جميعا بعد تنفيذهم سينمائيا، وتجربة هذا الكتاب فى مصر تجربة جديدة تختلف عن ذلك التقليد الغربى القديم إذ تصدر دور النشر فى العالم منذ سنوات طويلة سيناريوهات سينمائية فى كتب وتلقى اقبالا جماهيريا كبيرا وهى جميعا نصوص سيناريوهات تم تصويرها وعرضها بالفعل.. باستثناء تجارب قليلة مثلما حدث للكاتب المسرحى البريطانى (هارولد بنتر) الذى نشر إعداده لرواية الفرنسى (مارسيل بروست) «البحث عن الزمن الضائع»، ذات الأجزاء العديدة فى شكل سيناريو كان من المفروض أن يقوم بإخراجه البريطانى (جوزيف لوزى) وفى مصر نشر (لإحسان عبد القدوس) سيناريو «هذا أحبه وهذا أريده» عام ١٩٧٥ وقام بإخراجه (حسن الإمام) عام ١٩٧٦، وسيناريو «بعيدا عن الأرض» ١٩٧٦ وقام بإخراجه (حسين كمال) فى نفس العام.

وتتبدى فى النص الذى بين أيدينا الصنعة والحرفية فى فن كتابة السيناريو

الإشارات والتنبيهات

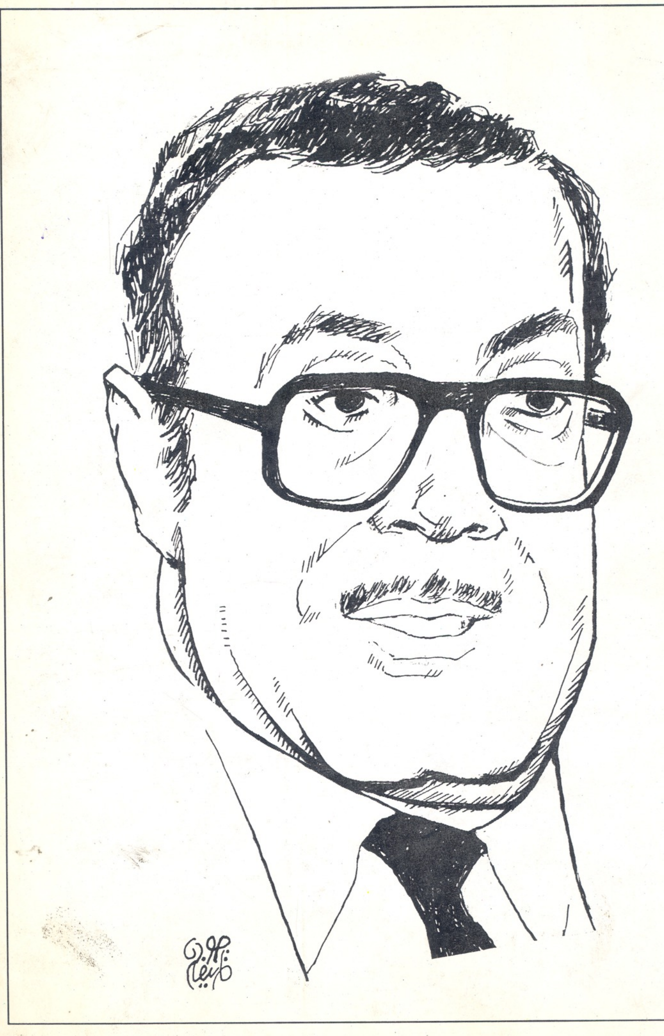
وإن كنا نشير إلى استخدام الكاتب فى صياغته اللغوية لقليل من المفردات غير الواضحة مثل كلمة (يبرق) التى استخدمها فى أكثر من معنى.. وكلمات أخرى قليلة لكن ذلك يبدو أمرا هينا. نظرا لتصديه لقضية التحرير وصراعنا الحتمى والقدرى مع العدو الصهيونى وذلك من خلال شخصية (وسيم) الشاب المثقف الذى يتم أسره فى اسرائيل إثر عملية فدائية للحصول على سر (قنبلة المسامير)، وتعرضه للتعذيب والترغيب والترهيب.. ثم دخوله فى قصة غرام مع الفتاة اليهودية (مريم) التى يتزوجها وينجب منها طفلا، وفرض أجهزة الأمن الجنسية الأسرائيلية عليه، وايهامه بأن له أم يهودية تتقمص دورها (أشكيناز) تلك المرأة الشبقة التى هاجرت من مصر إلى إسرائيل وتزوجت هناك وكانت قد أنجبت ولدا من أب مصرى ثم نتبين أن (لوسيم) فى الحقيقة أماً يهودية تعيش فى فرنسا.. تأتى بها المخابرات المصرية إلى مصر فهى (سارة)، ويعرف (وسيم) تلك الحقيقة بعد أن أعادته المخابرات الاسرائيلية إلى الوطن ليتجسس لحسابها.. لكنه يتعاون مع المخابرات المصرية للتمويه على إسرائيل فى حرب ١٩٧٣، ويتم العبور.. لكنه يظل محروما من زوجته وولده المقيمين فى إسرائيل.. حتى بعد مبادرة السادات وعقد اتفاقية سلام بين البلدين، وقد جرت تلك الأحداث فى إطار أساسى هو الصراع بين المخابرات المصرية والمخابرات الصهيونية فى لعبة الذكاء والتمويه لينتصر فيه العقل المصرى، وينتهى السيناريو بصورة ابن وسيم الذى شب عن الطوق ـ وأمه (مريم) من خلال التليفزيون فى مظاهرة تناصر الحق الفلسطينى.

ويتميز النص بأسلوبه المحكم فى سرده للأحداث وتقديمه للشخصيات بأسلوب كلاسيكى متقن.. يعتمد على التتابع والتوازى والتضاد.. بل وعلى الربط الصوتى بين بعض المشاهد.. فهو نص درامى يعتمد على حبل الإثارة والتشويق، والمزيد من المفاجآت والمفارقات وأتصور أن المشاهد الأخيرة فى السيناريو التى تبرز محاولات الكيان الصهيونى استغلال علاقات السلام للاختراق والتغلغل للسيطرة على الاقتصاد المصرى والعمل على ضربه.. مع متابعة رجال المخابرات المصرية لتلك المحاولات لكن علاقات السلام الرسمية تكبل حركتهم ـ هى من المشاهد الدالة التى تشير الى أن هذه العلاقات ليست إلا مجرد ثلج.. لكن فوق صدور ساخنة ـ سرعان مايذوب ويتبخر وتظل الصدور مشتعلة بالغضب وأن كل محاولات التطبيع لن تجدى مادام الحق لم يعد بعد إلى أصحابه.

وتظل القيمة الأدبية ـ أساسا ـ لهذا النص ـ فى تصورى ـ ترجع إلى أنه مشروع فيلم سينمائى كبير وفى حاجة إلى التجسيد.. لأن الفيلم فن بصرى فى الأساس، وإلى أنه يقدم نوعا أدبيا هو (أدب السرد السينمائى) والذى يعتمد اعتمادا كليا على عالم الكلمات وعلاماتها المكتوبة واللفظية بما تحويه من صور علامات أيقونية، لكن الكاتب يعتمد اعتمادا ظاهريا على اللغة الأستطرادية المكتوبة التى تنقل صورة عمياء تعتمد على التخيل الفردى لكل متلق على حدة.. من هنا فإنه ينتمى إلى الصورة وعلاماتها الأيقونية التى تنبع من التتابع الزمانى الذى يساء تفسيره أحيانا، ويتم الخلط بينه وبين الخطية التى تختلف عنه، لأنها مطلقة وذات جانب واحد، وهذا النص يعتمد على الصورة وعلاماتها الأيقونية، ويقوم على لغة ليست أدبية استطرادية، والاستخدام اللغوى فى داخل هذا النص غير مقيد بصيغة أدبية كما ترد فى الرواية الأدبية، وأن اللغة هنا تستلزم الإحساس للتوصيل فقط، والكاتب ليس مطالبا بالتعبير الأدبى وجمالياته كما فى الرواية الأدبية مثلا.. وأدت اللغة هنا وظيفتها المطلوبة منها فى توجيه الممثل مثلا أو الإيحاء بموقف أو فيما يتعلق بالأفعال وردود الأفعال بحيث يتأملها ويتابعها المتلقى بفضول وحب استطلاع، ولنشير إلى أن المؤلف لم يتحذلق أو يستعرض عضلاته بأساليب الموجات السينمائية الجديدة التى قد تعتمد أحيانا على (الإيقاع) كركيزة للسرد السينمائى.. أو إلى تتابع إيقاعات الصورة.. مثلا.. أو إلى (التجريد) الذى قد يصبح مجرد ضوضاء بصرية.. واعتمد على الكلاسيكية الرصينة، وأن (الخطية) هنا أو السطور توحى بأن الحدود الخارجية للأشياء والشخصيات يتم رسمها بوضوح.. لأن الأهداف البنيوية للغة هنا ـ سواء أكانت الوحدة الصوتية الصغرى لها (الفونيم) أو كانت الوحدة الصغرى لعلم معانى اللغة (المورفيم)، وكذا قواعد ارتباطهما أو امتزاجهما.. أى التركيب والإشارة، وعلاقة العلامة مع مشاركها فى توصيلها.. أى علم وظائفها.. يتم إدراك تطابقها مع فن السينما أو أدب السرد السينمائى.. ■

عبد الغنى داود

الغلاف الأخير
حسن حنفى
بريشة الفنان : جودة خليفة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب